BIBLIOTHÈQUE DE PHILOLOGIE ET DE LITTÉRATURE MODERNES

P. Sucher

Ancien élève de l'École normale supérieure
Agrégé de l'Université.

Les Sources du Merveilleux chez E. T. A. Hoffmann

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

LES SOURCES
DU MERVEILLEUX
CHEZ E. T. A. HOFFMANN

LES SOURCES
DU MERVEILLEUX
CHEZ E. T. A. HOFFMANN

PAR

PAUL SUCHER

Ancien élève de l'Ecole Normale supérieure,
Agrégé de l'Université.

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1912

BIBLIOGRAPHIE

1° Éditions des œuvres d'Hoffmann ; la correspondance.
2° Ouvrages relatifs au magnétisme.
3° Ouvrages relatifs à la psychologie, psychopathie, médecine, etc.
4° Les philosophes naturalistes.
5° Magie et Cabbale.
6° Littérature romanesque.
7° Hoffmann et la critique.
 A. Ses contemporains.
 B. La critique moderne, les étrangers.

§ 1. — Éditions

Toutes nos citations se rapportent à l'édition Grisebach.

— E. T. A. Hoffmann's *sämtliche Werke*, in 15 B^{den} Hgb. mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach. Leipzig (Hesse), 1900.

— Une nouvelle édition complète est en cours de publication :
E. T. A. Hoffmann's *sämmtliche Werke*. Historische kritische Ausgabe. Von *Carl Georg von Maassen* München. Leipzig (Georg Müller) depuis 1908 ; 4 volumes ont paru de 1908 à 1911.

La correspondance.

— Briefe an Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, hg. von Albertine Baronin de la Motte-Fouqué. Berlin, Adolf u. comp., 1848 [pp. 122-145, 12 lettres d'Hoffmann].

— Zu E. T. A. Hoffmann. *Drei Briefe* Hoffmann's, Von Georg Ellinger in Berlin. Euphorion, 1898, V, 109-114.

— Les nombreuses lettres publiées par les biographes Hitzig et Funck (cf. § 7).

— Enfin un certain nombre de lettres ont été publiées dans diverses revues (Euphorion, Insel), en particulier par M. Hans von Müller.

§ 2. — Ouvrages relatifs au magnétisme

La plupart des écrits de Mesmer et des ouvrages concernant le mesmérisme ont été réunis par la Bibliothèque nationale dans le :

— *Recueil général et complet de tous les écrits publiés pour et contre le magnétisme animal.* (sans date) 14 vol., in-4°.

On a consulté en particulier :

— Mesmer. *Mémoires sur la découverte du magnétisme animal.* Paris. Didot le Jeune, 1779. (dans le vol. 1 du « Recueil ».)

— *Aphorismes de Mesmer*, par M. C. de V. médecin de la maison de Monsieur, Paris, 1785 (« Recueil »).

La même année paraissait une édition allemande : Lehrsätze über den thierischen Magnetismus.

— *Système raisonné du magnétisme universel*, d'après les principes de M. Mesmer, par la société de l'harmonie d'Ostende. Paris, 1786 (« Recueil », vol. 13).

— [*Puységur*]. *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal*, 1784, 2 in-8° sans nom d'auteur.

— Heinrich Nudow. *Versuch einer Theorie des Schlafs.* Königsberg, 1791, bey Friedrich Nicolovius.

— Wolf Davidson. *Ueber den Schlaf. Eine medizinalisch psychologische Abhandlung.* Berlin, 1796.

— Heineke. *Ideen und Beobachtungen den thierischen Magnetismus und dessen Anwendung betreffend.* Bremen, bei Friedr. Wilmans, 1800.

— Arnold Wienholt. *Heilkraft des thierischen Magnetismus.* Lemgo, 1802-06, 3 vol.

— Carl. Alex. Ferd. Kluge. *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel.* Berlin, 1811.

— Ernst Bartels. *Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus.* Frankf-a/M., 1812.

§ 3. — Psychologie, psychopathie, médecine

— Tiedemann. *Untersuchungen über den Menschen* von Dietrich Tiedemann, Professor der alten Sprachen am Collegio Carolino zu Cassel. 3 Bde. Leipzig, 1777-8.

— Moritz. *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde.* 10 Bde. Berlin, Mylius, 1783 sq.

— Ludwig Anton MURATORI. *Ueber die Einbildungskraft des Menschen. Mit vielen Zusätzen* hsg. von Georg Hermann Richerz, Universitätsprediger in Göttingen. 2 Thle. Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1785. [traduit de l'italien : della Forza della fantasia umana, Venezia 1766].

— *Allg. Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften. Mit Unterstützung mehrerer Gelehrten hg. von J. D.* MAUCHART, *der Weltweisheit Magister*. Nürnberg, in der Felseckerschen Buchhandlung. I-II, 1793. III, 1793. IV, 1798. V-VI, Tübingen, bei Jak. Friedr. Heerbrandt, 1799-1801.

— Beiträge zur philosophischen *Anthropologie* und den damit verwandten Wissenschaften, hsg. von *Michael Wagner*. 2 B^de^, Wien, bey Joseph Stohel u. comp., 1794-6.

— Vincenzo CHIARURGI's *Abhandlung über den Wahnsinn überhaupt und ins besondere, nebst einer Centurie von Beobachtungen... eine freie Uebersetzung aus dem Italienischen*. Leipzig, bei Georg David Meyer, 1795.

— Joh. Chr. REIL. *Archiv. für die Physiologie*. 9 B^de^, Halle in der Curtschen Buchhandlg, 1796-1810.

— Georg. Christoph LICHTENBERG's. *Vermischte Schriften*. 1re édition, Göttingen, 1800-06, 9 vol., 2e édition, Göttingen, 1844, 8 vol. Un choix de ses œuvres est édité dans la *Deutsche Nationalliteratur*, vol. 141.

— MAGAZIN *für das Neueste aus der Physik und Naturgeschichte, zuerst hsg. von dem Legationsrath* LICHTENBERG, fortgesetzt von Joh. Heinr. VOIGT Professor an der Herzogl. Landesschule zu Gotha. Gotha bey Carl Wilhelm Ettinger, 1784 sq.

— PINEL. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*. Paris, Richard, Caille et Ravier, an IX, 1801.

— REIL. *Rhapsodien über die Anwendung der psychologischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, Halle, 1803.

— *Magazin für die psychische Heilkunde*, hsg. von Reil und Kayssler. Berlin, 1805.

— *Jahrbücher der Medicin als Wissenschaft*. ιατρος φιλοσοφος ισοθεος, ιπποκρ. Tübingen, in der Cotta' schen Buchhandlung, 1805-8. 3 B^de^ [édité par Marcus et F.-W.-J. Schelling].

Sur la question de la double personnalité on consultera les ouvrages modernes de :

— EMIL LUCKA. *Verdoppelungen des Ich*, Preuss. Jahrbücher, 1904, B^d^ 115 (Januar), pp. 54-83.

— MAX DESSOIR. *Das Doppel-Ich*, 2e édition, Leipzig, 1896.

§ 4. — Les philosophes naturalistes

— Schelling. *Von der Weltseele, eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus.* Hamburg, 1798.

— H. Steffens. *Beyträge zur inneren Naturgeschichte der Erde.* Freyberg, 1801.

— H. Steffens. *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft, zum Behuf seiner Vorlesungen.* Berlin, im Verlag der Realschulbuchhdg, 1806.

— Ritter. *Physik als Kunst, ein Versuch, die Tendenz der Physik aus ihrer Geschichte zu deuten.* München, 1806.

— Ritter. *Der Siderismus.* Tübingen, Cotta, 1808.

— Schubert (G. H.) *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft.* Dresden, 1808.

La 2e édition des « Ansichten » « neubearbeitete und wohlfeilere Auflage, Dresden 1818, in der Arnoldschen Buchhandlung », est notablement différente de la première édition. L'édition de 1808 entre seule en ligne de compte dans le présent travail.

— Schubert. *Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens.* Leipzig, bey Carl Heinrich Reclam, 1806 (2 tomes en 3 volumes, le tome III annoncé à la fin de II,2 n'a pas paru).

— Schubert. *Symbolik des Traums,* 1814, Bamberg im neuen Leseinstitut von C. F. Kunz.

— Gotthilf Heinrich von Schubert [*Selbstbiographie*], der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartung von einem zukünftigen Leben, 3 Bde. Erlangen, 1854-56, J.-J. Palm und Ernst Enke.

— Dr G. H. Schubert. *Handbuch der Geognosie und Bergbaukunde.* Nürnberg, bei Joh. Leonhard Schrag, 1813.

— Oken. *Lehrbuch der Naturphilosophie.* Jena, 1809.

— Isis. *oder encyklopädische Zeitung,* von *Oken.* Jena, in der Expedition der Isis, 1817-22.

— D. Friedrich Hufeland. *Ueber Sympathie.* Weimar, 1811.

— Blöde. *Werners Nekrolog, in den Schriften der mineralogischen Gesellschaft in Dresden,* 1819.

— S. G. Frisch. *Lebensbeschreibung A. G. Werners.* Brockhaus, Leipzig, 1825. Nebst zwei Abhandlungen über Werners Verdienste um Oryktognosie und Geognosie von Christian Samuel Weiss.

— Torberni Bergman. *Sciagraphia regni mineralis...* editio prima italica. Florentiae, MDCCLXXXIII.

§ 5. — Magie et cabbale

— *De la Démonomanie des Sorciers*, par Iean Bodin, angevin, à Paris chez Iacques du Puys, Libraire Iuré, MDLXXX.

— Paracelsus. *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis, et salamandris, et de caeteris spiritibus*. Opera, vol. 2, pp. 388-98 de l'édition de Genève, M.DC.IIX.

— Abbé de Montfaucon de Villars. *Comte de Gabalis* ou *Entretiens sur les sciences secrètes*, à Paris, chez Claude Barbin, M.DC.LXX.

— Balthasar Bekker. *Le monde enchanté* ou *Examen des communs sentiments touchant les esprits, divisé en quatre parties*. Traduit du hollandais. A Amsterdam chez Pierre Rotterdam, 1694.

— Petr. Frid. Arpe. *De prodigiosis naturae et artis operibus, talismanes et amuleta dictis cum recensione scriptorum huius argumenti liber singularis*, Hamburgi, apud Christian. Liebezeit, 1717.

— Herrn Georgii von Welling. *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum*. Homburg vor der Höhe, gedruckt bey Joh. Philipp Helwig, 1735.

— Michaelis Ranftii. *De masticatione Mortuorum in Tumulis (oder von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern) Liber singularis*, Lipsiae, sumptibus Augusti Martini, 1728.

— Dom Calmet. *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, etc...* Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur, à Paris, 1751, 2 vol.

Sur le vampirisme dans la littérature, cf. :

— Stephan Hock. *Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Berlin, 1900. — Forschungen zur neueren Litgesch. hsg. von Dr Franz Muncker, Bd 17.

— Kant. *Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik*, 1766 (cité d'après l'édition Hartenstein, Bd II, pp. 325-81, Leipzig, Leopold Voss. 1867).

— *Christlieb Benedict* Funk. *Natürliche Magie, oder Erklärung verschiedener Wahrsager-und natürlicher Zauberkünste*. Berlin, u. Stettin, bey Friedr. Nicolai, 1783.

— Wiegleb. *Unterricht in der natürlichen Magie oder : Martius, Unterricht, etc..., umgearbeitet von Wiegleb und Rosenthal*. 20 Bde Berlin, Nicolaische Buchhdlg, 1786-1805.

— Eckhartshausen. *Aufschlüsse zur Magie*. München, bei Jos. Lentner, 1791.

— Charlotta Elisabeth Konstantia von der Recke. *Nachricht von des*

berüchtigten Cagliostro Aufenthalt in Mitau i. J. 1779 und von dessen dortigen magischen Operationen. Berlin und Stettin 1787, bey Fr. Nicolai [avec préface de l'éditeur].

— Leben und Thaten des Joseph Balsamo sog. Grafen Cagliostro, nebst einigen Nachrichten über die Beschaffenheit und den Zustand der Freymaurersekten. aus den Akten des 1790 in Rom wider ihn geführten Prozesses gehoben. Zürich, 1791.

— Jak. Friedrich Abel's *Philosophische Untersuchungen über die Verbindung der Menschen mit höheren Geistern.* Stuttgart, 1791.

— Jung Stilling. *Theorie der Geisterkunde*, 2 éditions. Frankfurt u. Leipzig, 1808. Nürnberg, Raw'sche Buchhdlg, 1808.

— Jh. Aug. Apel u. Fr. Laun. *Gespensterbuch*, 4 Theile. Leipzig. 1811 bei G. J. Göschen. 5. Band. Leipzig, 1815.

§ 6. — Littérature romanesque

Cazotte. *Le diable amoureux* dans les Œuvres badines et morales de Cazotte. Londres, 1798, t. II, pp. 1-154.

— Pitaval-Richer. *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées*. Rédigées de nouveau par M. Richer. Amsterdam, Michel Rhey. 1772.

— Comte Ant. Hamilton. *Les quatre Facardins*. Conte, M.DCC.XLIX.

— Lewis. *Le Moine*. Traduit, Paris, Maradan, 1797.

— James Beresford. *Les Misères de la vie humaine ou les Gémissements et soupirs exhalés au milieu des fêtes*. Traduit de l'anglais sur la 8e édition par I.-P. Bertin. Paris, J. Chaumont, 1809.

— Ernst Moritz Arndt's *Reise durch Schweden*, i. J. 1804. 4 Bde. Berlin, bei G. A. Lange, 1806.

— Joh. Fr. Ludwig Haussmann's *Reise durch Skandinavien in den Jahren* 1806 u. 1807. Göttingen, bei Joh. Friedr. Röwer 1811-18. 5 Bde.

— Carlo Gozzi. Le fiabe, a cura di Ernesto Masi. Bologna. Nicola Zanichelli, 1885, 2 vol.

§ 7. — Hoffmann et la critique

A. — *Les contemporains*.

Un article nécrologique de Rochlitz. Allgemeine Musik-Zeitung. 1822, n° 41.

— *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass von dem Verfasser des Lebens-Abrisses*. F. L. Z. Werners.

1. Theil mit einem Titelkupfer.

2. Theil mit 4 Steindrucken und Musik. Berlin, Dümmler, 1823. [L'éditeur est J. E. *Hitzig*].

— [C. F. Kunz]. *Aus dem Leben zweier Dichter E. T. A. Hoffmanns und F. G. Wetzels.* Von Z. Funck. Leipzig, Brockhaus, 1836.

— E. T. A. *Hoffmanns Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und sein Nachlass.* In 5 Bden hsg. von Micheline Hoffmann, geb. Rorer. Stuttgart, 1839. [Les volumes 1 et 2 sont une réédition des *Letzte Erzählungen* publiées par Hitzig en 1825, les volumes 3, 4 et 5 sont une troisième édition, notablement augmentée, de : Hitzig, aus Hoffmanns Leben und Nachlass, 1823. Nous citons l'édition de 1823 : Hitzig ; et la troisième édition (1839) : Hitzig[3] ; les chiffres romains indiquent le tome.]

— Varnhagen von Ense. *Blätter aus der preussischen Geschichte,* t. II, pp. 11 sq. (affaire Knarapanti. « Meister Floh »).

— Jean Paul. *Kleine Bücherschau, Ges. Vorreden und Rezensionen.* 2 Bde, Breslau. Jos. Max. u. Comp. 1825.

— W. Müller. *Vermischte Schriften,* hg. von Gustav Schwab. Leipzig, Brockhaus, 1830. [Cf. t. V, pp. 381 sq.]

— Friedrich Laun [Friedr. Aug. Schulze] *Memoiren.* Bunzlau, 1837 (t. II, 249 sq : Hoffmann et les poètes de Dresde).

— Adam Oehlenschläger. *Lebenserinnerungen.* Leipzig, 1850 (Cf. t. III, pp. 200, 203).

— F. W. Gubitz. Erlebnisse nach Erinnerungen und Aufzeichnungen. Berlin. Vereins-Buchhandlung 3 Bde, 1868-9 (t. II, 88 sq. : Hoffmann et l'artiste Fischer. I, 245 sq. : Histoire d'un enfant naturel d'Hoffmann. Funck et Hitzig sont muets à ce sujet. Peut-être toutefois le passage de Funck, p. 115 (sentiments de Jean Paul à l'égard d'Hoffmann) se rapporte-t-il à cette histoire encore mal connue).

B. — *Les étrangers. — La critique moderne.*

— Walter Scott. *On the supernatural in fictitious compositions, and particularly on the works of E. T. W. Hoffmann.* Foreign Quaterly Review. London, 1827, n° 1 (July).

— [Traduit dans] : *Œuvres* de E. T. A. Hoffmann, traduites de l'allemand par M. Loève-Weimars, et précédées d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. Paris, publié par Eugène Renduel chez Garnier frères, 1843, 2 vol.

— Sainte-Beuve. *Premiers Lundis,* t. 1, pp. 414-22, 7 déc. 1830.

— J.-J. Ampère. Un article dans le *Globe* du 2 août 1828, à l'occasion de la publication d'Hitzig : aus Hoffmanns Leben.

— BAUDELAIRE. *Curiosités esthétiques*. Paris, M. Lévy, 1868. [Souvent cité par la critique allemande d'aujourd'hui, qui oppose l'admiration de Baudelaire aux censures des « philistins allemands ».

En Allemagne, c'est la revue de Wagner qui commence la réaction en faveur d'Hoffmann : *Bayreuther Blätter*, 1879, Bd 11, plusieurs articles de Martin Plüddemann (Stück 9 et 11).

— Georg FRIEDMANN. *Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun*. Inaugural Dissertation. Berlin, 1887.

— Dans la *Deutsche Dichtung*, de Franzos, un article du Pr *Ellinger* (15 février et 15 mars 1890).

— Eug. REICHEL. *Die Ostpreussen in der deutschen Literatur*. Eine Studie. Leipzig, 1892.

— Georg ELLINGER. *E. T. A. Hoffmann*. Sein *Leben und Seine Werke*. Hamburg, u. Leipzig. Leopold Voss, 1894.

Cette œuvre suscite une foule d'articles, entre autres une recension suggestive et documentée de :

— J. MINOR. *Œsterreichische Literatur-Blätter*, 1895, n° 21, pp. 660-2.

[Le livre d'Ellinger a contribué plus que tout autre à attirer sur Hoffmann l'attention de la critique. Hoffmann est dès lors à l'ordre du jour.]

— G. THURAU. *E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich. Programm*. Königsberg, 1896, Festschrift zum 70. Geburtstage Oskar Schade dargebracht, pp. 239-89.

— GEGENWART. Berlin, 1899, n° 45 (11 nov.), un article de H. JESSEN, *neues von Hoffmann*, donne déjà, avant l'édition Grisebach, le texte du « Dey von Elba ».

— *Insel*, 1900, n° 9 (juni) pp. 344-55, article de Franz BLEI : *E. T. A. Hoffmann, eine Fussnote*.

— HANS VON MÜLLER. *Neues über E. T. A. Hoffmann. Sein Berliner Verkehr, das Schicksal seines Nachlasses und die Entstehung der Hitzig'schen Biographie*. Berlin, 1801 (Privatdruck). Frankf. Ztg 14-25 juin 1901.

— HANS VON MÜLLER. *Zu E. T. A. Hoffmann : Verzeichnis der Schriftstücke von ihm, an ihn und über ihn, die im Besitze seines Biographen Hitzig gewesen sind*, Euphorion, IX, 360-72.

— HANS VON MÜLLER. *E. T. A. Hoffmann*. Vier *Freundesbriefe, mit 5 Federzeichnungen Hoffmanns, darunter 3 Selbstportraits*. Leipzig, W. Drugulin 1902. Insel, févr. 1902, tome III, vol. 2, pp. 229-44.

— HANS VON MÜLLER. *Nachträgliches zur E. T. A. Hoffmann*. Euphorion, 1903 (10, pp. 89-92).

— HANS VON MÜLLER. Das *Kreislerbuch, Im Inselverlag*. Leipzig, 1903.
M. Hans von Müller a donné de plus des éditions telles que :
— *Hortus deliciarium : die Märchen der Serapionsbrüder*. Im Verlag von Julius Bard. Berlin (sans date).
— *Das Sanctus und die Brautwahl, hg.* von Hans von Müller, Einleitungen von Friedrich Holtze. Berlin 1911. Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins, Heft XLIII.
— RICARDA HUCH. *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig, 1902 (pp. 201 223, 225-230).
— D[r] med. OTTO KLINKE. *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes*. Braunschweig und Leipzig, 1902.
— Un article du même auteur dans la *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, Berlin, 1905, Ergänzungsheft zu B[d] XVII, pp. 144-164.
— K. REUSCHEL. *Ueber Bearbeitungen der Geschichte des Bergmanns von Falun. Studien f. vgl. Lit. gesch.* 1903, Heft 1.
— Richard SCHAUKAL. *E. T. A. Hoffmann*, Berlin u. Leipzig, 1904 (vol. 12 de la collection : die Dichtung).
— P. HENSEL. *Das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann*. Frankf. Ztg, 11 mai 1907.
— *E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken*, von ARTHUR SAKHEIM. Leipzig, 1908.
— L'introduction d'ISTEL à : *E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften*, dans la collection : Bücher der Weisheit und Schönheit, Stuttgart, sans date.
— D[r] CARL SCHAEFFER. *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen*. Beiträge zur deutschen Lit. gesch., hg von E. Elster, Marburg, 1909.
— OTMAR SCHISSEL VON FLESCHENBERG. *Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*. Halle, 1910.

Dans le présent travail, NOVALIS est cité en général d'après l'édition Heilborn ; lorsqu'on a voulu déterminer une influence précise de Novalis sur Hoffmann, on a cité Novalis d'après la seule édition qu'Hoffmann ait pu utiliser :

— NOVALIS. *Schriften* hg. von Friedr. Schlegel u. Ludw. Tieck. Berlin, 1802, in der Buchhndlg der Realschule. 2 B[de] [réédité en 1805 et 1815].
— Les nouvelles du *Phantasus* sont citées d'après l'édition de 1812.

LES

SOURCES DU MERVEILLEUX

DANS L'ŒUVRE DE E.-T.-A. HOFFMANN

PREMIÈRE PARTIE

LES FAITS ÉTRANGES

CHAPITRE PREMIER

LES LECTURES D'HOFFMANN

Nous sommes relativement bien renseignés sur les lectures d'Hoffmann. Il a eu soin lui-même, et parfois non sans quelque vanité, de nous mettre au courant de ce qu'il avait lu ; ses œuvres fournissent le meilleur catalogue de ses auteurs ; il suffit de se reporter à l'édition Grisebach pour s'en assurer. Si nous y ajoutons quelques renseignements que Kunz et Hitzig nous donnent sur la culture littéraire et scientifique de leur ami, nous aurons épuisé tous les documents que nous pouvons avoir à ce sujet. La correspondance générale d'Hoffmann (à l'exception des lettres à Hippel), qui nous est promise depuis 1901 par Hans von Müller, serait peut-être bien instructive à cet égard. Malheureusement nous en sommes réduits jusqu'à présent à quelques lettres et fragments de lettres, publiés dans l'Isis, l'Euphorion, ou dans des plaquettes tirées à un nombre très restreint d'exemplaires, —

par exemple : E. T. A. Hoffmann und sein Leihbibliothecar, 5 Billets Hoffmanns, 1817-21. Berlin 1904, Privatdruck.

Ces lettres et billets n'ont d'ailleurs parfois qu'un intérêt de curiosité, et nous apprennent bien moins qu'une introduction séductrice ne nous faisait espérer : telles les quatre « Freundesbriefe » (elles ne sont que trois ; la dernière étant coupée en deux billets) « accompagnées de cinq dessins à la plume dont trois portraits de l'auteur », que nous offre l'Insel de février 1902.

Une publication moins somptueuse d'Ellinger dans l'Euphorion de 1898 nous apporte une lettre intéressante du 14 novembre 1807 ; Hoffmann y déclare qu'il parle, « outre l'allemand, le français et l'italien ». Ainsi il n'a pu lire que dans des traductions les auteurs espagnols et anglais. Nous avons d'autre part de nombreux témoignages de sa connaissance du français : Funck atteste que son ami pouvait « französisch und italienisch parliren » (p. 86) ; Hoffmann annonce à Fouqué, de Bamberg, qu'il est occupé à traduire une école de violon française (Briefe an Fouqué, 127, lettre du 30 novembre 1812). Il faut même croire que cette science de notre langue était chez Hoffmann très approfondie, car il fut chargé par le roi de traduire en allemand, *nolens, volens*, l'Olympia de Spontini, « travail infernal » qu'il exécuta avec une grande conscience littéraire et un vif sentiment de la valeur artistique des deux langues. Quand à l'italien, il dit y avoir consacré l'hiver 1804-1805, et croît le connaître assez bien pour parler même quelques dialectes (Hitzig, 318-19, lettre du 16 septembre 1805 à Hippel).

Cela étant, qu'a lu Hoffmann ? Comment a-t-il lu ? Et qu'a-t-il retenu ?

Qu'a-t-il lu ? Ses biographes se montrent bien sévères, quand ils lui refusent toute espèce de culture, soit littéraire,

soit scientifique. Hitzig dit qu'il manquait totalement des connaissances psychologiques et scientifiques nécessaires au poète moderne, s'il veut construire un monde qui ne soit pas seulement un monde fantastique (H³V, 141).

Il dit encore qu'il ne lisait que les plus grands poètes, ou les livres les plus arides, qui lui fournissaient des faits et des dates qu'il combinait à sa manière (H, II, 313) ; qu'il aimait à lire, mais que son désordre l'empêcha de posséder jamais la moindre bibliothèque : il n'avait pas même ses propres œuvres (H. II, 315). Funck assure qu'il lisait peu, — ce qui étonne, — mais que tout ce qu'il lisait devait être excellemment écrit ; il dédaignait, comme la politique, les journaux et la critique, les œuvres modernes — (ceci n'est d'ailleurs pas exact) — et ne les lisait guère qu'à l'instigation de ses amis (Funck, 136).

C'est encore Hoffmann lui-même qui nous renseignera le mieux sur ce qu'il a lu et sur la façon dont il a lu. Une seule règle le guidait dans le choix de ses lectures : son caprice. Il lisait bien de temps à autre les livres qu'on lui prêtait : par exemple Hitzig se vante de lui avoir « ouvert tout un monde inconnu » en lui prêtant à Varsovie, « Sternbald », le Calderon traduit par Schlegel, etc... Mais il était peu influençable, peu enclin à partager les enthousiasmes du jour ou les manies littéraires de ses amis, bâillait à la lecture de Scott que lui recommandait Hitzig, et répondait malicieusement à son ami : « livre excellent, excellent ! Mais pourtant ! loin de moi est cet esprit » (H. II, 148). Mais dès que son imagination se met de la partie, il lit avec passion les livres les plus arides, ne recule pas devant les détails techniques, et en revient toujours plus riche de faits, sinon d'impressions. C'est ainsi que, se souvenant de l'histoire du mineur de Falun, racontée par Schubert, il lira d'autres descriptions de la ville de Falun, de la vie de

mineur, des mines de la Suède, de la vie suédoise en général, des relations de voyage en Scandinavie, — et nous dépeindra la rade de Göthaborg et les mines de cuivre, comme Schiller avait dépeint la Suisse de Guillaume Tell. Quand il n'a point d'idée dominante ou de fantaisie qui le pousse à la lecture, il lit au petit bonheur les choses les plus hétéroclites, un bric-à-brac de vieux livres de médecine, de psychologie démodée, — il a lu énormément d'ouvrages des Aufklärer, — des catalogues saugrenus comme les « Talismans » d'Arpe, des compilations, des ouvrages de vulgarisation, où il espère trouver des choses rares, curieuses, occultes. Tel le chat Murr « sautait les yeux fermés dans la bibliothèque de son maître, en tiraillait le premier livre qu'il avait agrippé, et le lisait d'un bout à l'autre, quelqu'en fût le contenu » (K. Murr, 57). On voit dès lors dans quelle mesure sont justes les critiques de ses biographes ; il n'est pas exact de dire qu'il manquait de connaissances scientifiques, mais il faut dire qu'il les avait acquises sans méthode, au hasard, et les avait puisées non pas aux meilleures sources, mais empruntées à des recueils de seconde main, à des ouvrages populaires. Il parle de la Cabbale sans avoir lu, nous le verrons, un seul Cabbaliste sérieux ; il ne connaît pas même les ouvrages élémentaires, pas même Paracelse, ou Jean Bodin. Ce qu'il lit, c'est la spirituelle fantaisie du « comte de Gabalis », et la plate compilation du pharmacien Wiegleb (Magie naturelle). Il feuillette par hasard un gros in-folio, l'Encyclopédie rabbinique de Bartolocci[1], tombe sur une anecdote amusante, et ne manque pas d'en tirer parti. Aimable mystificateur, il mène grand bruit autour de livres qu'il appelle « verrufene Bücher » et qui sont d'innocentes, voire d'ennuyeuses compila-

1. Cf. Meister Floh, 98-99.

tions bien plates, cite des titres retentissants et horrifiques, voudrait passer pour docteur cabbaliste. tout au moins pour une manière de sorcier, aux yeux du lecteur, qui lui pardonne, car il y a certes plus de magie dans son imagination poétique que dans l'une quelconque de ses sources.

Quoiqu'il en soit il suffit de se rapporter au catalogue établi par Grisebach à la fin des « Œuvres »[1] pour constater qu'Hoffmann lisait, outre les plus grands poètes, bien d'autres écrivains de moindre importance. Il connut notamment assez bien la littérature romanesque, tant étrangère qu'allemande, depuis les Mille et une Nuits, pour lesquelles son admiration ne surprend point, et dont il sut finement apprécier le réalisme aussi bien que le merveilleux (S. W. VIII, 90-91 : jenes ewige Buch) jusqu'à Rabelais, Cervantès, Lesage et Voltaire : Candide est la « norme d'un bon roman » (lettre du 7 janvier 1804 à Hippel ; H, I, 276). Ses auteurs préférés furent parmi les Allemands, Schiller (Carlos, Geisterseher), Jean Paul, Tieck, parmi les étrangers, Cervantès, Shakespeare et le Vénitien Carlo Gozzi. Il est fort inexact de dire qu'il rejetait *a priori* les ouvrages contemporains : d'abord, ses relations avec Fouqué, Chamisso, Hitzig le mettaient nécessairement au courant de la littérature du jour ; ensuite, le simple fait qu'il eut connaissance d'œuvres telles que l' « Aïeule » de Grillparzer (S. W. XV, 86), prouve qu'il s'intéressait aux ouvrages de son temps.

Nous verrons par la suite ce qu'il connut de la littérature scientifique et philosophique d'alors, et ce qu'il en retint. Il apportait à la lecture une intelligence prompte à saisir le

1. A ce catalogue, établi avec le plus grand soin, nous ajouterons les références suivantes :

Davidson, Moritz, Tiedemann, Wienholt, x, 234 ; Puységur, xiv, 184 ; Paracelse, xiv, 192 ; Mesmer, xv, 73. Mauchardts Repertorium der empirischen Psychologie, xi, 55.

détail, avide du fait caractéristique et piquant, voire même simplement anecdotique, un scepticisme indifférent aux théories, assez d'esprit critique pour deviner ou soupçonner l'inanité des explications fournies : il lui arrive de rejeter même celles de Schubert, son guide, en « Naturphilosophie ». S'il a lu peu et en désordre, il a vu clair au moins dans ce qu'il lisait.

Et qu'a-t-il retenu de tout cela? A-t-il simplement amassé de nouveaux faits, ou est-il revenu de ses auteurs avec des conceptions philosophiques plus riches, plus profondes? Nous le verrons en déterminant l'influence de ses lectures sur sa production littéraire. Disons qu'il était armé d'une mémoire impeccable, d'une mémoire surtout auditive, qui lui fait retenir des noms propres, des mots étrangers, des phrases tout entières qui reviennent périodiquement sous sa plume, et que, bien entendu, il n'a point pris la peine de copier chaque fois ; il est telle phrase de Schubert (au début de la Symbolik) que l'on retrouve partout dans Hoffmann, à peu près sous la même forme : « im Traume und schon in jenem Zustande des Deliriums, der meist vor dem Einschlafen vorhergeht. » (S. W. I, 46; II, 250 ; VI, 134; M. Floh, XII, 44 ; Datura fastuosa, XIV, 59 ; Oedes Haus, III, 142, etc.). Qu'il cite presque toujours de mémoire, cela est bien évident, puisqu'au dire de ses amis il n'avait point de bibliothèque ; or rarement ces citations hâtives sont erronées ou inexactes. Le chat Murr avait des griffes dans sa mémoire. Nous chercherons où il a puisé les connaissances scientifiques dont il fait preuve chaque fois qu'il parle de magnétisme, de folie, de télépathie, — et comment il a combiné et utilisé les faits que lui fournissaient ses sources, comment de leur choc il a fait jaillir l'étincelle du merveilleux qui illumine son œuvre. Ses mythes et ses contes nous rappelleront les théories philosophiques et

mystiques des « Naturphilosophen » ; et, ouvrant sans crainte les « verrufene Bücher », nous le verrons acquérir à peu de frais une érudition bien légère en magie blanche et noire, mais qui a fait illusion auprès de certains de ses critiques. Fesant le départ de ce qui l'intéresse et de ce qu'il dédaigne, nous déterminerons jusqu'à quel point il a été en accord avec son temps et a subi une influence, cela nous permettra de dégager la personnalité d'Hoffmann et d'apprécier sa valeur philosophique et esthétique.

De tous les faits énigmatiques dont se nourrissait son goût de l'étrange, il n'en est point qui l'ait plus frappé que le *magnétisme* animal, alors en vogue ; ses nouvelles nous présentent une nombreuse famille morale d'hypnotiseurs et d'hypnotisés. Nous examinerons ensuite les maladies où le sujet, se magnétisant lui-même, perd conscience de sa *personnalité*, devient fou, se dédouble, et finalement se croit dominé par les puissances d'un autre monde. En troisième lieu, nous demanderons à Hoffmann ce qu'il a su et cru de ces *puissances mystérieuses*, et nous serons ainsi conduits à examiner l'ensemble de ses *théories philosophiques*, ou plus exactement à chercher l'origine des idées philosophiques éparses dans ses mythes et ses contes. Enfin, ayant vu Hoffmann au travail, nous essaierons de dire ce qu'il pensait du *merveilleux*, comment il le sentit, le conçut et le réalisa dans son œuvre.

CHAPITRE II

HOFFMANN ET LE MAGNÉTISME ANIMAL

Il n'y a peut-être point de motif poétique qu'il ait exploité plus fréquemment et plus volontiers ; on trouve le magnétisme au début de l'œuve d'Hoffmann, dans la courte nouvelle des « Fantaisies », qui est intitulée « le Magnétiseur ». On le trouve encore tout à la fin de sa carrière littéraire, dans le court récit de la « Guérison ». Et il y est revenu fréquemment, entre ces deux dates extrêmes : le magnétisme apparaît dans les contes nocturnes (Steinernes Herz, Oedes Haus), est discuté à fond dans les dialogues des frères Sérapion (S. W. VII, début), constitue un des thèmes principaux du « chat Murr » (Hedwiga) ; enfin les derniers contes nous apportent une reprise pure et simple du « Magnétiseur », à savoir la nouvelle intitulée : « der unheimliche Gast ».

On peut s'imaginer qu'Hoffmann a dû souvent causer de magnétisme, assister fréquemment à des expériences d'hypnotisme, consulter à ce sujet des médecins, peut-être même des charlatans. Il est bien certain qu'il fut particulièrement curieux de tout ce qui, de près ou de loin, se rapportait à cet ordre de faits. Mais ses œuvres sont sobres de renseignements à cet égard. Quand s'est-il sérieusement occupé pour la première fois de magnétisme ? Le Théodore des « frères Sérapion », c'est-à-dire notre poète lui-même, dit (S. W. VII, 13)

qu'un ami d'université, qui s'occupait de médecine, fut le premier à lui faire connaître « la mystérieuse théorie du magnétisme ». Or en fait d'ami d'université, nous ne connaissons guère que Hippel, Hoffmann ayant eu à Königsberg une existence très retirée, et s'étant tenu à l'écart de la vie commune, de la vie universitaire en particulier. Et d'autre part, Hippel étudiait le droit, et non la médecine ; il est vrai qu'il suivait toutes sortes de cours, contrairement à Hoffmann, qui se bornait à son « Brotstudium ». Il est possible que durant les longs entretiens auxquels les deux amis consacraient certaines soirées, il ait été souvent question de magnétisme. Mais rien ne nous permet d'affirmer positivement que l'initiation d'Hoffmann remonte à ses années d'université.

Mais voici un témoignage plus positif : Hitzig (II, 65) publie à propos du Magnétiseur une note du *Tagebuch* de Bamberg : « 21 décembre 1812 : vu pour la première fois une somnambule à l'hôpital. Doutes. » Ainsi donc il fait allusion à son second séjour à Berlin (à partir de 1814) et non à son premier[1] (1798-1800) lorsqu'il déclare (VII, 13, à la suite du passage cité plus haut) avoir assisté à des séances de crises magnétiques, alors en vogue ; cela s'accorde du reste avec ce que nous savons par ailleurs du goût du public d'alors pour ces sortes d'expériences ; le mesmérisme, objet de la curiosité générale dans les années qui précédèrent immédiatement la Révolution, puis oublié sous l'impression des événements politiques, revient plus que jamais à l'ordre du jour après les guerres d'Indépendance, surtout en Prusse, où il trouve à la cour un public de badauds tout disposé à l'accueillir. « On ne parlait, dit Hoffmann, que des merveilleuses crises magnétiques d'une grande dame. » La ville suivit la cour, au grand effroi

1. Pour la même raison il ne peut être question non plus des quelques mois qu'il passa à Berlin après la défaite de la Prusse (juillet 1807-été 1808).

des rationalistes. Il planait alors sur Berlin une « atmosphère d'esprits » (Köpke-Tieck, 1, 361 sq.). Köpke rappelle les efforts du médecin Wolfart pour soumettre les faits du magnétisme à un sérieux contrôle scientifique ; dès 1812, Wolfart avait fait partie, avec Hufeland, d'une commission envoyée à Frauenfeld en Suisse, le lieu de résidence de Mesmer, pour étudier la valeur du magnétisme comme moyen de guérison. « Un jour que Tieck lui rendit visite, il vit, couchée sur le sopha, une jeune fille en sommeil magnétique ; plusieurs personnes l'entouraient, et observaient. » Voici qui rappelle la scène décrite par Hoffmann dans les « frères Sérapion » ; chez Hoffmann la magnétisée joue son rôle, et trompe non seulement son public, mais encore son magnétiseur ; ce dernier, « l'homme le plus franc et le plus honnête du monde, et devant du plus profond de l'âme abhorrer une pareille comédie », était peut-être Wolfart lui-même, qui, revenu de Suisse avec l'enthousiasme du magnétisme, pouvait être facilement dupe de tels charlatans. D'ailleurs ses efforts pour rationaliser le magnétisme ne furent pas absolument vains ; malgré les industriels de basse espèce qui déshonoraient la cause, si grande était la faveur dont jouissait alors l'hypnotisme, même dans certains milieux cultivés, qu'en 1815 furent créées à l'Université de Berlin deux chaires spécialement affectées au magnétisme ; ce fut, il est vrai, contre l'avis de la Faculté de Médecine ; Wolfart et Koreff furent les deux titulaires.

Hoffmann eut-il occasion d'entrer en relations avec Wolfart et de visiter sa clinique ? Il ne le dit point. Mais, outre les séances de charlatans auxquelles il assista, ses relations dans le monde médical lui ouvrirent l'accès d'hôpitaux, où des adeptes de la nouvelle foi magnétique appliquaient, non sans s'entourer de quelque mystère, les principes de Mesmer

à la guérison de certains malades. Le public n'en savait rien, se laissait tromper grossièrement par des Mesmer de carrefour ; eux, les directeurs d'hôpitaux, les praticiens, les Marcus, les Speyer, les Koreff, étaient les vrais initiés, possédaient la doctrine ésotérique ; ils voyaient l'erreur du public qui croyait aux charlatans, et des rationalistes qui ne voulaient rien admettre ; se sentant supérieurs aux uns et aux autres, ils en subissaient d'autant plus le charme mystérieux de la doctrine. Hoffmann fut initié par eux ; ils commencèrent par le désabuser des expériences populaires, puis, quand il commença à ne plus croire à rien du tout, ils lui montrèrent que les « Aufklärer » aussi se trompaient, et qu'il y avait des faits réels, scientifiquement contrôlés, inconnus de la foule, et défiant les explications aussi bien que les doutes du rationalisme (VII, 13). Il en revint profondément troublé, à la fois méfiant et croyant, éprouva surtout l'horreur de ces guérisons obtenues par l'anéantissement de la personne morale, et fut invinciblement attiré vers le magnétisme, comme il l'était vers tout ce qui lui faisait peur. C'est l'état d'esprit que nous révélera l'ensemble de son œuvre.

Quels furent les initiateurs d'Hoffmann ? Outre cet ami d'université que nous ne pouvons identifier, ce furent principalement les médecins de Bamberg avec lesquels il entretint, durant son séjour, de bonnes relations. Ce fut ce médecin Marcus, qui, au dire de Funck, était du petit nombre de ceux qui pouvaient comprendre Hoffmann, (Funck 66), et avec qui Hoffmann passa d'excellentes soirées dans les ruines de l'Altenburg. Marcus avait fondé à Bamberg un hôpital dont vraisemblablement il permit plus d'une fois l'accès à son ami. Quand Hoffmann parle (VI, 19) d'un certain Dr S..., in B..., un aliéniste dont il dit tenir l'histoire du moine Sérapion, on n'hésite pas à nommer le neveu de Marcus, Speyer de Bam-

berg, qu'Hoffmann lui-même désigne en quelque sorte comme son maître en lui envoyant les épreuves du « Magnétiseur » : « Que Speyer le lise avant l'impression, afin de juger si j'ai été suffisamment logique au point de vue médical » (H[3] V, 166, lettre du 20 juillet 1813 à Funck). C'est bien évidemment l'un des deux, l'oncle ou le neveu, qui lui aura fait voir cette expérience relatée dans son journal de Bamberg ; c'est sans doute une de leurs cures qu'il nous décrit (VII, 19-20).

Durant son court séjour à Leipzig, il connut le médecin Kluge, « le médecin de notre troupe, un habile homme, intelligent, avec des idées magnifiques sur la maladie » et vante son traitement psychique. (Funck, 155 ; lettre du 28 décembre 1813). Il avait déjà lu alors le livre de Kluge sur le magnétisme animal, qu'il jugea sévèrement par la suite. Cet enthousiasme pour Kluge fut de courte durée, comme les relations qu'ils entretinrent. Beaucoup plus sérieuse fut l'influence personnelle de Koreff, l'un des quatre frères Sérapion (Vinzenz), un des rares amis dont Hoffmann reconnût l'autorité, à en croire Hitzig (II, 131), connu d'ailleurs comme psychothérapeute, — sans doute le Dr K... des contes nocturnes (III, 148, Oedes Haus) « célèbre par sa profonde connaissance du principe psychique, qui lui permet même de produire des maladies corporelles, et puis de les guérir. »

Ainsi, qu'il fût à Bamberg, à Leipzig ou à Berlin, Hoffmann eut toujours à ses côtés un ou plusieurs « magnétiseurs », pour alimenter et raviver incessamment son goût d'occultisme. Qu'il fut souvent question de sciences occultes et en particulier de magnétisme dans le cercle des amis d'Hoffmann, c'est ce qu'attestent à plusieurs reprises les nouvelles de notre auteur ; c'était sa conversation favorite, et il y revenait toujours, le plus souvent malgré ses amis, qui évitaient les occasions de l'y faire retomber. « Patience ! dit le docteur en riant,

il va bientôt enfourcher son dada et se lancer à grand galop dans le monde des pressentiments, des rêves, des influences psychiques, des sympathies, des idiosyncrasies, etc., jusqu'à ce qu'il descende à la station du magnétisme. » (Sanktus, III, 117). La galerie s'y ennuyait une demi-heure, puis en repartait avec un conte joyeux vers des régions plus sereines ; mais l'incorrigible « enthousiaste » n'épiait qu'une nouvelle occasion de faire halte.

Hoffmann n'introduisit point le magnétisme dans la littérature allemande ; il rappelle quelque part (VII, 65), « les paroles superbes de Jean Paul » sur cette matière. Déjà Novalis avait accordé beaucoup d'attention au magnétisme, au galvanisme et aux phénomènes du même ordre. Kleist — on connaît l'admiration d'Hoffmann pour ses nouvelles — avait mis à plusieurs reprises des magnétisés sur la scène. Et pourtant, malgré la vogue des crises mesmériques vers 1815, ou peut-être en raison même de cette vogue, le magnétisme restait en somme pour le grand public une science mal famée, « verrufen », où les uns soupçonnaient du charlatanisme, les autres des intentions immorales, d'autres enfin des influences diaboliques. Même ceux qui y croient s'en méfient.

Hufeland (Ueber Sympathie, 1811, p. 6) constate que le magnétisme est « pour la plupart un objet de scandale. C'est en fait un phénomène si surprenant et si difficile à saisir, qu'on hésite toujours à l'accueillir dans la physique. »

Schubert s'excuse d'avoir à parler de magnétisme : « Je sais bien que les objets de notre leçon d'aujourd'hui sont de ceux qui choquent le plus » (Ansichten 326) Oken dira plus tard (Isis, 1817, n° 2 p. 312) que le mesmérisme est désormais, un « géant scientifique » et que la pensée rationaliste n'a rien à craindre de ses progrès, mais pour la foule il est encore ce qu'il est pour le baron du « Magnétiseur », quelque chose dont

on fait bien de se tenir éloigné, et qu'en bonne société on évite même de rappeler. Et c'est pour cela qu'il est en vogue auprès des badauds de Berlin ; il a l'attrait des choses défendues. Jung Stilling, qui crut au magnétisme comme il croyait à tout, rappelle dans sa théorie des Esprits (§ 66, p. 47) l'abus qu'on en a fait « pour scruter des mystères, qui doivent nous rester cachés dans cette vie » ce qui est un péché de sorcellerie (Zauberey-Sünde). C'est un péché qu'Hoffmann eût commis bien volontiers. Il avait en tout cas quelque mérite, même après Kleist, à entretenir constamment son public de cet objet de réprobation universelle malgré la faveur apparente et superficielle dont il jouissait en quelques milieux, et il le fit avec la conscience, la passion et l'insistance d'un savant troublé par un problème dont il cherche la solution.

Où Hoffmann a-t-il puisé sa science des faits magnétiques ? Lorsqu'il commença à écrire, il existait déjà, tant en France qu'en Allemagne, une littérature considérable sur la question. Contemporains des ouvrages de Mesmer et de Puységur, les travaux de Gmelin (à partir de 1785) avaient acclimaté le magnétisme en Allemagne. En 1800 et 1802, Heineke et Wienholt publient les résultats de leurs expériences. Schubert profite de leurs recherches quand il écrit ses « Ansichten » (1808). Enfin viennent des livres de vulgarisation, les manuels de Kluge (1811) de Hufeland, de Bartels (1812), et les revues scientifiques consacrent à la question de fréquents articles. Telle est la littérature qu'Hoffmann eut à sa disposition. Plus tard seulement parut une revue magnétique « *Archiv für den thierischen Magnetismus* » annoncée par Oken dans l'Isis de 1817 (n° 39, p. 312).

Hoffmann a nommé la plupart de ses sources, il est même probable qu'il les a nommées toutes, et qu'il n'a lu ni Mesmer ni Puységur, dont il ne parle que d'après les manuels ; du

moins rien de ce qu'il nous dit et de ce qu'il sait du mesmérisme ne se rapporte directement à Mesmer, ni à Puységur. En somme il a puisé ses connaissances à trois ouvrages, aux « Ansichten » de Schubert, et aux manuels de Kluge et de Bartels ; encore ce dernier n'est-il souvent qu'une copie de l'ouvrage de Kluge. A cela il faut ajouter ce qu'il doit à la conversation de Marcus ou de Koreff, et ce qu'il dit avoir vu personnellement.

De ces sources la plus importante est de beaucoup le manuel de Kluge : Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel », un gros volume qui parut en 1811, qu'Hoffmann put donc lire avant d'avoir encore rien publié. Nous avons vu que la personnalité de Kluge fit quelque temps une impression assez vive sur notre poète. Plus tard il critiqua rudement le manuel, écrit, dit-il « sans grande discussion scientifique du sujet et en outre sans critique, mêlant aux faits prouvés des faits absolument fabuleux » (VII, 13). Et pourtant nous verrons qu'il a recours à cet ouvrage chaque fois qu'il est question d'hypnotisme, et que, s'il a trouvé autre part plus d'idées, il n'est point d'auteur auquel il doive plus de faits et de renseignements positifs. Nous examinerons successivement ce qu'il sait de l'histoire du magnétisme et de ses adeptes, — ce qu'il connaît des phénomènes et des pratiques de l'hypnotisme — enfin comment il tâche de s'expliquer ces faits, et ce qu'il retient des diverses théories qu'il trouve dans ses auteurs.

1° Histoire du magnétisme

Hoffmann a parlé de Mesmer, de Puységur et de son école, qu'il oppose, sur la foi de Kluge, à celle de Mesmer. Enfin il sait qu'à côté d'eux beaucoup de charlatans ont exploité leurs

idées, et en met lui-même en scène dans ses nouvelles.

De la théorie mesmérique il ne connaît que le goût des crises violentes, qu'il blâme, après Kluge. Nous confrontons les textes :

Magnétiseur, I, 153.

Alban war... dem Mesmerismus mit Leib und Seele ergeben und verteidigte selbst die Herbeiführung der gewaltsamen Krisen, welche Theobald mit Abscheu erfüllten.

(Murr, 154).

... denkt an Mesmer und seine furchtbaren Operationen.

Kluge, 62.

Die Mesmersche Schule... wirkte hauptsächlich nur *physisch* durch starkes Berühren mit den Händen oder mittelst metallner und gläserner Conductors... war überhaupt bemüht, starke Reactionen beim Kranken hervorzubringen. Man sahe die Convulsionen als einen Heilungsprozess der Natur an, suchte sie daher durch Kunst herbeizuführen, und belegte sie mit dem Namen der Krisen...

Suit chez Kluge la description des « chambres de crise » et, à propos de Puységur, la remarque :

die Krisenzimmer (oder chambres d'enfer) wie Puységur sie nannte, waren hier gänzlichverbannt (Kluge, 64).

Une troisième fois Hoffmann a mentionné Mesmer, dans la « lettre du chef de musique Jean Kreisler à *** » (XV, 73). Il est question de l'effet magique des sons de l'harmonica sur les nerfs malades et les âmes sensibles. La source cette fois n'est plus Kluge, mais une revue publiée par Lichtenberg, pour lequel on connaît l'admiration de notre poète :

XV, 73.

... an den Gebrauch, den Mesmer von dem Instrumente machte, mag ich gar nicht denken !

Magazin für das Neueste aus der Physik und Naturgeschichte, 1784, p. 197.

A propos d'un livre de Thouret, « *Recherches sur le magnétisme animal* ». Zum ersten Male erfahren wir hier, dass sich Herr Mesmer

sogar der Harmonika und eines ganzen Orchesters beys einer Heilart bediene; ein Verfahren, das... alle geheime magnetische Mitwirkung... ganz überflüssig macht.

Quant à ce qu'il dit de Puységur, de Barbarin et de l'école des spiritualistes, l'édition de Carl von Maassen ayant déjà renvoyé aux passages[1] correspondants de Kluge, nous n'y insisterons pas. Dans la « Genesung » il a encore une fois cité la méthode de Puységur, qui consistait « à apporter dans l'âme du malade inquiet des idées calmantes » (XIV, 184). Cela rentre aussi dans le cadre tracé par Kluge (pp. 63 et 64 : Eine zweite Schule wirkte rein psychisch). L'inspiration directe de Kluge est encore manifeste dans le passage suivant des « Sérapions » :

VII, 12.

Soll der Mensch sich unterfangen, auf das geistige Prinzip des andern... wirken zu wollen, so scheint mir die Lehre der Barbarinischen Schule, der Spiritualisten, die ohne alle Manipulation, nur Willen und Glauben in Anspruch nahm, bei weitem die reinste und unschuldigste.

Kluge, 63.

[L'école de Barbarini] wirkte... rein *psychisch* und nahm ausser *Willen* und *Glauben* keine andern Agenten des animalischen Magnetismus, weshalb sie auch unter dem Namen der Spiritualisten bekannt war. Sie hatte demnach keine magnetische Verrichtungen...

Il trouvait dans l'histoire du magnétisme de nombreux exemples de charlatanerie. Le « Magazin » de Lichtenberg

1. L'édition Carl von Naassen indique dans Kluge la source des passages suivants de Hoffmann :

Grisebach, I, 139, « mit Schillers Worten : die Geister, die den grossen Geschicken voranschreiten ». Kluge, 369 ; I, 153. Barbareiischer Magnetismus. Kluge, 63 ; I, 153. Die Puysegursche Schule. Kluge, 64 ; I, 155 ; ... führte die Mutter Theobald an ihr Bett. : une anecdote rapportée par Kluge, p. 325 ; I, 160, Sur la magnétisation des arbres. C. V. Maassen renvoie, sans citer les passages, à Kluge, 505-513 ; I, 164. (Farben erkennen.) Kluge, 162 ff.

(1786, vol. 4, p. 201-3) mentionnant les expériences de Puységur et celles que Lavater fit avec sa femme, dit aussi qu'une actrice joua si bien la cure magnétique, que plusieurs savants en furent convaincus : cela rappelle la scène des « Sérapions » (VII, 16) où Hoffmann remarque explicitement qu'il ne put s'empêcher de penser « que la dame somnambule jouait avec beaucoup d'art un rôle préparé, bien réfléchi, et répété comme il faut ». Un charlatan plus amusant est cet Exter du « Cœur de pierre » (III, 268-69) qui dit avoir magnétisé des chiens de mer, à Constantinople. Kluge remarque (p. 56) que le secret de Mesmer, achetable pour cent louis, passa bientôt aux mains de chevaliers et de dames qui en firent un abus grotesque; il ajoute que l'on magnétisa même des chevaux.

Mais le même Kluge ne s'étonne point que Puységur ait pu magnétiser des arbres, et il indique longuement les procédés à suivre. Hoffmann voit là encore de la charlatanerie.

Magnétiseur (il est question d'Alban), I, 160.

... seine Charlatanerien, wie er z. B. die Ulmen, die Linden und was veiss ich noch für Bäume magnetisirt, wenn er, mit ausgestreckten Armen nach Norden gerichtet, von dem Weltgeist neue Kraft in sich zieht ;...

Kluge.

507 (on choisit pour les magnétiser) die Ulme, Eiche, Buche, Esche oder Linde.

508. Das Magnetisiren... muss in der Richtung von Süden nach Norden geschehen... (car le côté de l'arbre exposé à la lumière est le plus vigoureux.

Or c'est un procédé très courant dans cette seconde école magnétique, qu'Hoffmann, sur la foi de Kluge, admire et vénère tant. Puységur dit l'avoir reçu de Mesmer et s'en être servi avec fruit (Mémoires, p. 21 sq.). S'il était remonté directement aux sources, au lieu de se borner à copier Kluge, Hoffmann n'aurait peut-être pas rangé ce procédé purement et simplement parmi les tours de bateleurs.

2° Les phénomènes et les procédés

Des phénomènes et des pratiques du mesmérisme proprement dit (bouteille magnétique, baquet magnétique, chambres de crise, chaîne magnétique et autres) Hoffmann ne s'est point occupé ; c'était là un stade primitif, dépassé par la science des magnétiseurs de son temps, qui étaient à proprement parler ce que nous appelons aujourd'hui des hypnotiseurs ; l'action à distance, la transmission de la pensée et de la volonté, la sympathie magnétique, tels étaient les points principaux de leur doctrine, issue en somme de celle des spiritualistes et des « harmonies » secrètes que les spiritualistes fondèrent en divers endroits. Quoique peu partisans des procédés purement physiques, ils avaient cependant conservé l'habitude de certaines manipulations ayant pour but d'endormir ou de réveiller le malade. Hoffmann les mentionnera.

Steinernes Herz, III, 275.

Nun beschrieb er mit der flachen Hand seltsame Kreise um den Hofrath, die enger und enger werdend, zuletzt beinahe Schläfe und Herzgrube berührten.

Dann hauchte er den Hofrath an der sogleich die Augen aufschlug.

Kluge. 389.

Er [Schelling] erzählt... dass er ihr [der Kranken] eine Hand auf die Stirn, die andre auf die Herzgrube legte, und dann gegen ihren Hals hauchte... ; eben dieser Frau konnte er auch durch ein Hauchen gegen die Herzgrube das Athemholen vollkommen erleichtern.

Kluge 398-9.

Mentionne la « Palmar-Manipulation, die wegen ihres lindernden Effekts das Calmiren genannt wird » (Hoff : mit der flachen Hand).

Il connaît par Kluge l'importance de la région stomacale

dans les manipulations magnétiques; c'est par le creux de l'estomac que le malade affirme avoir toutes ses perceptions, et c'est par là qu'il est mis en relation avec son hypnotiseur :

Unheiml, Gast VIII, 115.

Er trat zu Marguerite, die in tiefer Ohnmacht lag... Er bückte sich über sie hin, man bemerkte, dass er ein kleines Futteral aus der Tasche zog, etwas heraus und zwischen die Finger nahm, und leise hinstrich über Margueritens Nacken und Herzgrube.

Kluge, 210.

Der Kranke verfällt jetzt schon in den magnetischen Schlaf, sobald er nur mit seiner Herzgrube eine Glasplatte, oder andere taugliche Körper, in Berührung bringt, welche der Magnetiseur entweder einige Zeit am Leibe getragen, oder sie durch öfteres Bestreichen magnetisirt und dann in Seide gehüllt, für den Kranken hat aufbewahren lassen.

Il est effrayé du sans-gêne du magnétiseur vis-à-vis de ses malades, et recommande la prudence dans l'emploi de ces procédés ; l'homme joue avec les secrets de la nature comme un enfant inexpérimenté avec un couteau tranchant. Ces plaintes avaient été formulées avant lui :

VII, 12.

Ein fremder Arzt äusserte, wie Bartels in seiner Physiologie u. Physik des Magnetismus erzählt, seine Bewunderuug, dass die deutschen Aerzte die magnetisirten Individuen so willkürlich behandelten und so dreist an ihnen experimentirten, als wenn sie einen physikalischen Apparat vor sich hätten.

Bartels (Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus, 1812) p. 173 :

... äusserte seine Verwunderung darüber, dass die deutschen Aerzte die magnetisirten Individuen so willkürlich behandelten und so dreist an ihnen experimentierten, als wenn sie einen physikalischen Apparat vor sich hätten.

La théorie de l'action à distance et les faits qui s'y rattachent, outre qu'elle était alors plus à la mode que le mesmérisme, avait de plus l'avantage d'être plus suggestive pour un poète. Pourtant là encore Hoffmann n'a rien inventé, rien

imaginé, et suit fidèlement ses guides, Kluge surtout. L' « actio in distans » n'est que la forme la plus frappante de la sympathie qui unit le magnétisé au magnétiseur. Or certaines conditions sont requises pour que cette sympathie puisse s'établir; l'école de Puységur, « l'école invisible », croyait servir l'humanité et rétablir l'harmonie de la nature en favorisant l'éclosion de ces sympathies occultes :

Unheiml. Gast VIII, 129.

Jene unsichtbare Schule, die in Frankreich und Italien einzelne Glieder zählt, und aus der alten Puysegurschen Schule entstanden sein soll.

Kluge, 61.

Diese Verbindungen nannten sich harmonische Gesellschaften, weil ihr Zweck dahin ging, überall der Harmonie der Natur nachzuforschen und hierdurch physisch und moralisch wohlthätig auf die Menschen zu wirken. In den europaïschen französischen Staaten zählte man auf dreissig derselben... Auch in Turin und auf Malta sollen ähnliche Verbindungen stattgefunden haben.

Ce qu'elles exigeaient du magnétiseur, c'était, en conséquence, outre la force physique et mentale nécessaire, une grande pureté d'intentions : veuillez le bien, allez, et guérissez! Hoffmann a entrevu cet idéal, ne l'a pas réalisé; le Théobald du Magnétiseur, celui que le démoniaque Alban appelle « mon cher brahmane » eût été le bon magnétiseur, à la Puységur, si Hoffmann avait jugé intéressant de nous développer ses traits. Il en est resté à des appréciations d'ordre très général sur les qualités morales de l'hypnotiseur, s'inspirant simplement de Kluge qui dit (p. 382) qu'une âme corrompue et des intentions impures, déjà si odieuses au commun des hommes dans la vie ordinaire, doivent produire sur la sensibilité plus vive du magnétisé une impression funeste, capable de ruiner l'organisme; Kluge exige en con-

séquence du magnétiseur avant tout la pureté morale ; Hoffmann nous montre les mauvais magnétiseurs au travail (Alban, le Major) qui sont pour leurs hypnotisés des « démons ennemis », tuent au lieu de guérir, troublent la paix et le bonheur de familles entières. Par là le mauvais magnétiseur était un type poétique bien plus intéressant que le bon « brahmane », et Hoffmann, particulièrement dans la nouvelle « le Magnétiseur », a su nous montrer les effets désastreux de la corruption morale de l'hypnotiseur.

Quant aux magnétisés, ils se ressemblent à peu près tous. Ce sont des êtres débiles, nerveux, dont la sensibilité physique et morale est exaspérée, malades sans maladie, souffrant de tout et de rien, sujets à des antipathies aussi violentes qu'inexplicables (idiosyncrasies). Telle est la Marie du « Magnétiseur », Hedwiga dans le « Chat Murr », telle la jeune paysanne dont on nous raconte la cure merveilleuse (VII, 19): « on ne pouvait la nommer ni saine ni malade. Elle n'éprouvait ni douleur, ni malaise, mangeait et buvait, dormait souvent des jours entiers, et avec cela elle maigrissait, et s'affaiblissait de jour en jour. » La victime d'Alban décrit de même son état : « Point de douleur, point de souffrances auxquelles on puisse donner un nom, et cependant tout mon repos perdu (I, 162). » Telles encore la baronesse du « Majorat », et l'Aurélie des « Élixirs », toutes deux victimes comme Hedwiga « des rêveries les plus étranges » (Murr, 172) et auxquelles il ne manque qu'un magnétiseur. L'une souffre d'une « irritabilité, qui finira par dévorer toute joie de vivre » (Majorat III, 195). L'autre éprouve sans savoir pourquoi des tristesses mortelles et des joies exubérantes, pleure à la moindre occasion, se sent souvent près de s'évanouir (comme Hedwiga), fait des rêves étranges, et sa langueur mélancolique va jusqu'à la souffrance corporelle (Elixiere, II, 191). Ici encore Hoffmann

est resté fidèle à ses auteurs; il a lu dans les recueils de Wienholt, qu'il cite (X, 234), peut-être aussi dans Gmelin, des descriptions fréquentes et détaillées de la maladie en question. Tel le cas d'une jeune fille rapporté par Wienholt: « Elle avait... un fort penchant aux évanouissements, y tombait souvent sans autre cause, y restait une demi-heure, ou une heure. Avant l'évanouissement, elle était toujours inquiète et angoissée...; après un fort chagrin elle eut une violente crise de convulsions... et depuis elle se sentait les membres si pesants et si fatigués, que la plus petite marche lui était pénible. Le pire était que sa mentalité en était fort attaquée... sa mémoire et ses autres facultés s'étaient notablement émoussées. » (Heilkraft des thierischen Magnetismus, vol. 3, 2e partie, 253-4).

Il est facile aux volontés fortes de dominer ces pauvres êtres; et le rapport de sympathie qui unit l'un à l'autre est si puissant, que la mort du magnétiseur entraîne, sinon celle de son malade, au moins de violents troubles chez ce dernier. Une des héroïnes des « Sérapions », au moment précis de la mort de l'hypnotiseur, « au milieu de la conversation la plus gaie, avait soudain fermé les yeux et s'était évanouie »; plus tard elle dit qu'il lui sembla alors « qu'un cristal se brisait avec fracas au-dedans d'elle-même » (Unheiml. Gast, 120, 122). C'est un des phénomènes les plus frappants de cette « action à distance » que le magnétiseur exerce constamment sur ses malades.

Oedes Haus, III, 150.

... Dass er... wie alle kräftige Magnetiseurs, es vermöge, aus der Ferne bloss durch den fest fixierten Gedanken und Willen auf seine Somnambulen zu wirken.

Kluge, 231.

Der Magnetiseur vermag oft durch seinen blossen Willen, der entweder wirklich ausgesprochen, oder auch nur gedacht sein kann, den Clairvoyant augenblicklich in Krise zu versetzen und ihn

Magnetiseur (lettre de Marie), I, 164.

Zuweilen muss ich plötzlich an Alban denken, er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand, dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewusstsein untergeht, mir fremde Ideen bringt.

eben so auch wieder zu erwecken.

233.

[Er ist im stande] durch festen Willen und figirten Geist, aus der Ferne auf den Kranken zu influiren, und ihn in demselben Augenblicke in Krise zu versetzen.

Si le malade est aussi étroitement lié à la personnalité de son hypnotiseur, on s'explique aisément l'affection qu'il éprouve pour le bon magnétiseur, et, au rebours, son horreur devant le magnétiseur indigne dont sa propre existence dépend. Cette aversion peut être assez puissante pour entraîner finalement la mort du malade : c'est le sujet du « Magnétiseur », que Kluge suggérait déjà à Hoffmann :

Magnétiseur. I, 158.

[A l'approche d'Alban, qu'elle ne voit point, Marie tombe évanouie]. « Verlass mich, entsetzlicher Mensch, ohne Qual will ich sterben. »

[Plus bas dans sa lettre, elle raconte ses visions pendant ce temps.]

Kluge, 156.

Oft ist diese Antipathie so bedeutend, dass er [der Kranke] die Annäherung empfindet, wenn auch noch Wände dazwischen sind.

Kluge 228.

Der böse Wille wirkt auch auf den Patienten, aber nicht wohl thätig, sondern widrig, und veranlasst die heftigsten Reaktionen, als : Unruhe, Angst, Beklemmung, Abscheu, Schaudern, Lähmungen, Erstarrungen, Convulsionen u. dgl. m...

Enfin, en citant des exemples à l'appui, Kluge indique que « le sentiment moral, si affiné chez les clairvoyants, se manifeste principalement à l'égard des magnétiseurs avec lesquels ils soutiennent le rapport le plus intime. La plus insignifiante dureté de la part du magnétiseur suffit déjà à les mettre dans

l'état le plus pénible et à entraîner les conséquences les plus désastreuses.»

A la sympathie avec le magnétiseur est corrélative chez le malade une antipathie générale pour tout ce qui n'a pas été, au préalable, mis en rapport magnétique avec lui-même ou avec le magnétiseur. Cette antipathie s'exerce aussi bien à l'égard d'animaux ou d'objets qu'à l'égard de personnes étrangères au rapport. D'une façon générale, il faut éviter tout contact :

Unheiml. Gast., 121.

Der Arzt litt nicht, dass man Angelika entkleide, ja dass man sie auch nur von den Handschuhen befreie, jede Berührung könne ihr schädlich sein.

K. 159.

Wird der Somnambul von einer fremden Person berührt, so erfolgen darnach mehr oder weniger Lähmungen oder Krämpfe mit Blässe und Kälte in dem berührten Theile. Auch die mittelbare Berührung wirkt auf den Somnambul ebenfalls widrig.

Et Kluge insiste sur la nécessité d'établir ce rapport. Car le malade en état de sommeil magnétique n'a connaissance que du magnétiseur; s'il lui arrive de décrire d'autres personnes, c'est qu'elles ont été tout d'abord mises en rapport avec lui (VII, 14-15 : « sie beschreibt die Personen, die mit ihr in Rapport gesetzt werden »). De même la Käthchen de Kleist ne connaît d'autre juge que son hypnotiseur. La pénétration des deux personnalités est telle que le magnétisé a le sentiment de son néant, et de l'existence en lui-même d'un principe étranger ; c'est une « possession » analogue aux possessions des sorciers, des esprits, ou du diable, et dont nous trouverons, sous les formes les plus diverses, de fréquents exemples chez Hoffmann. C'est aussi une « vie à deux » un phénomène de duplicité (Doppelwesen) à la réserve toutefois qu'une des deux personnes absorbe l'autre. C'est un mariage

d'âmes, un mariage magnétique où les deux pôles, le malade et le médecin, le négatif et le positif, le féminin et le masculin, sont fondus indissolublement; un « dualisme psychique permis par la nature, et où le commerce des esprits, et leur action réciproque, produit les phénomènes les plus remarquables » (VII, 11). C'est ce que l'héroïne du magnétiseur exprime d'une façon très concrète en disant qu'Alban vit et pense en elle-même, et qu'il est « l'étincelle supérieure qui vivifie son être » (I, 164). Bien entendu les auteurs ont tâché d'expliquer cette union magnétique. Kluge y voyait avant tout « un continu formé par les deux systèmes nerveux, dont l'un est plus spécialement actif, et l'autre irritable » (K. 350). Le principe actif est pour l'autre « un second moi de sa vie magnétique » (K. 207). D'autres insistent surtout sur l'union des âmes : celle du magnétiseur, dit Hufeland (Ueber Sympathie, 117) est en quelque sorte aussi celle du somnambule. Plus mystique est encore la théorie de Schubert, d'après laquelle il est possible « que d'une façon générale deux êtres humains distincts aient à un certain point de vue la faculté de devenir Un » (Ansichten, 350). Sans nous demander encore comment Hoffmann s'explique le fait, nous constaterons simplement qu'il trouvait d'avance légitimées dans les ouvrages des philosophes mystiques les fantaisies que son imagination pouvait lui suggérer sur ce chapitre.

De la sympathie avec le magnétiseur résulte pour le somnambule, et jusqu'à un certain point, un état de sympathie avec la nature toute entière, au moins en tant qu'elle se trouve exprimée et concentrée dans l'âme de l'hypnotiseur. C'était, on s'en souvient, un rapport analogue que les spiritualistes voulaient établir (ou rétablir) entre l'homme et l'harmonie universelle, et en vue duquel ils s'adressaient au magnétisme. A cet égard le magnétiseur est un « médiateur » (ein Mittler),

idée qu'Hoffmann n'a exprimée qu'une fois au sujet du magnétiseur, mais qui, nous le verrons, était chez lui très générale et s'applique aussi bien à ce qu'il pensait du magnétisme. L'enthousiaste du « Sanktus », qui a magnétisé, sans le vouloir, la chanteuse Bettina, se plaint d'avoir servi de médium « à une puissance psychique inconnue..., de conducteur pour ainsi dire, de même que dans la chaîne électrique l'un frappe l'autre sans liberté d'action ni volonté propre » (III, 118). Car la crise magnétique est un de ces états de vie intense, un de ces « moments cosmiques » suivant l'expression de Schubert, où nous sommes à la merci du flot des phénomènes, si puissant parfois qu'il submerge même la volonté du magnétiseur. Le patient y gagne en revanche une complexité et une délicatesse plus grandes de perceptions. « De cette hauteur de la vie végétative et de cette plénitude de matérialité plus fine naissent cette diversité d'idiosyncrasies, cette force de sympathie et d'antipathie, et cette vivacité des réactions en présence d'excitants électriques et galvaniques » (Hufeland, 23). Nous allons retrouver tous ces caractères dans la crise magnétique proprement dite. C'est ici surtout qu'Hoffmann a suivi pas à pas ses professeurs de magnétisme.

Quels sont, en premier lieu, les symptômes de la crise ? Kluge distingue six degrés différents, suivant la vivacité des perceptions et l'isolement plus ou moins considérable du somnambule à l'égard du monde extérieur. Hoffmann admet cette division préalable, et sans nous prévenir, il nous parle du « cinquième degré » et du « plus haut degré » comme si c'étaient là des choses généralement connues. Il aime particulièrement à rappeler le premier stade de la crise, commun au sommeil magnétique et au sommeil ordinaire, cet état de délire transitoire entre la veille et le sommeil, où la fantaisie nous favorise de ses visions les plus riches (« Delirieren vor

dem Einschlafen » début de la « Symbolik des Traumes »). Suivent les degrés supérieurs de la crise :

VII, 15.

Der Magnetiseur berichtete... dass die somnambule Dame in den fünften Grad, in den Zustand der von der äussern Sinnenwelt unabhängigen Selbstbeschauung übergehe.

Kluge 112.

Von diesem fünften Grade an, welchen man auch den Grad der Selbstbeschauung nennt, begreift man alle folgende magnetische Zustände unter der Benennung Clairvoyance.

VII, 17.

Bald darauf geriet sie in den höchsten Grad des Hellsehens und begann ihre mystischen Reden. Der Magnetiseur versicherte, dass in diesem höchsten Grad der wahren Verzückung, die Somnambule, als reingeistiges Wesen, den Körper ganz abgestreift habe und für jeden physischen Schmerz unempfindlich sei.

Kluge 112-113.

Im sechsten Grade tritt der Kranke wieder aus sich heraus und in eine höhere Verbindung mit der gesammten Natur... Von allem Kleinlichen, Irdischen ist der Kranke abgezogen und zu grössern und edlern Gefühlen gesteigert; höchste Ruhe, Unschuld und Reinheit geben ihm das Ansehn eines Verklärten... Das Gefühl dieses Zustandes soll an Seligkeit grenzen.

La crise magnétique a pour résultats de surexciter d'une façon générale les facultés de l'esprit ; le malade y apprend à connaître son propre corps, dont il a une perception directe, voit le siège de sa maladie, se prescrit à lui-même ses remèdes, prévoit l'époque de sa guérison ou de sa mort, la date de ses crises ultérieures, et indique très exactement la durée de sa crise actuelle et l'époque de son réveil. C'est pour Hoffmann une preuve évidente de charlatanerie que la somnambule prétendue dont il raconte l'histoire (VII, 17) s'éveille avant l'heure fixée par elle-même, parce qu'on doit entreprendre sur elle une expérience douloureuse. La somnambule peut décrire sa propre maladie et se prescrire à elle-même ses remèdes; qui plus est, cette faculté de divination s'applique aussi bien, sui-

vant certains auteurs, aux maladies d'autres personnes. Hoffmann n'en veut rien croire, mais il rapporte l'opinion comme telle, et il y voit une preuve entre autres de la trop grande crédulité de Kluge ; en cela notre poète se conformait à l'opinion de Schubert et de Hufeland.

VIII, 17.

Sehr missfiel es mir... dass der Magnetiseur die Dame zur weissagenden Sibylle emporzuhehen sich mühte, da er sie über Gesundheit und Leben fremder Personen, die er mit ihr in Rapport gesetzt, Orakelsprüche thun liess.

Kluge, 216.

Der Clairvoyant... tritt auch dann mit dem Entfernten [Kranken] in magnetische Verbindung, sobald er ihn entweder selber kennt..., oder sobald auch nur der Magnetiseur ihn kennt und sich denselben lebhaft denkt.

K. 205 [le clairvoyant peut connaître exactement] die inneren Zustände des entfernten Kranken.

Au contraire *Hufeland :* 225-6, ... die Worte der Somnambülen sind keine Orakelsprüche... An die Wahrnehmung und Beurtheilung ihres innern körperlichen Zustandes reihen sich oft Bilder der Phantasie, welche jene unzuverlässig machen, und dasselbe gilt von den Regeln, die sie in Rücksicht auf die Behandlung ihrer Krankheit vorschreiben.

Décisive fut pour Hoffmann l'opinion de Schubert à cet égard. L'expérience à laquelle assista Hoffmann est mise par lui-même au nombre des « räthselhafte Versuche » que blâment les « Ansichten » (p. 339), où une somnambule par exemple lit une lettre qu'on lui pose sur la poitrine (de même VII, 14-15) ; souvent même la malade fait preuve de connaissances plus étonnantes.

VII, 15.

[La somnambule parle de son

Ansichten, 327.

Fragen aus der Metaphysik,

estomac, puis passe à la plus haute métaphysique.] Zuweilen war es mir, als kämen ganze Sätze vor, die ich irgendwo gelesen. Etwa in Novalis' Fragmenten oder in Schellings Weltseele.

deren Bedeutung von den Fragenden öfters selber nicht verstanden war... Fragen über künftige politische Ereignisse, endlich selbst die über Krankheiten gänzlich fremder Personen und ihre Heilung, waren allerdings hier an sehr unrechtem Orte.

C'est encore une croyance assez communément partagée alors que la crise magnétique rend sensibles des phénomènes qui échappent d'ordinaire à la grossièreté de nos sens. Le malade reconnaît par simple contact et distingue les couleurs et les métaux, il éprouve de l'aversion pour les bagues et tous les métaux impurs, est attiré par les métaux purs; enfin l'eau exerce sur lui une telle influence qu'il est capable de découvrir des sources cachées ou des nappes d'eau à une grande distance du sol. On se rappelle à ce propos les expériences de Ritter sur Campetti (1806), un Italien qui réagissait en présence de certains métaux et de sources souterraines. Ritter, qui consigne dans le volume intitulé « Siderismus » (Tübingen, 1808) les résultats de ses observations, fait remarquer combien ces faits justifient la croyance aux talismans, aux amulettes et baguettes magiques. Un pas de plus, et nous sommes en pleine féerie. Kluge, et même Schubert, croient à une influence fâcheuse des métaux en général sur la sensibilité du malade magnétique (Ansichten, 336). Hoffmann n'en paraît pas sûr : car, si la prétendue somnambule des « Sérapions » prie le magnétiseur d'éloigner d'elle un anneau dont l'existence, dit-elle, lui est révélée par le rapport magnétique, la Marie du « Magnétiseur », qui n'est point une comédienne, dit simplement qu'elle rêve parfois qu'elle pourrait lire les yeux fermés, reconnaître les couleurs, et distinguer les métaux, si Alban le désirait. Cette attitude cri-

tique d'Hoffmann à l'égard de ses sources vaut la peine d'être remarquée. Le soi-disant « Hoffmann aux fantômes », qui, dit-on, croyait aux diablotins et aux salamandres (Funck), hésitait à admettre des faits avancés par un philosophe, comme Schubert, ou un médecin, comme Kluge.

Quant à l'attirance de l'eau, c'est un phénomène plus général que les effets du seul magnétisme, mais qui rentre aussi dans leur cadre. Novalis a noté (Fragments, II, 390) « l'intime bien-être de l'eau. La volupté du contact de l'eau » et ses personnages éprouvent la nostalgie des fleuves et du fond de la mer (Offerdingen, p. 109). Les somnambules sont tout spécialement sensibles à cet attrait. Hufeland rapporte le cas d'une femme en cure magnétique, qui tomba en sommeil magnétique au passage d'un pont (201) et Bartels assure que les phénomènes de sidérisme interviennent souvent dans les états magnétiques, et qu'une somnambule de sa connaissance se sentait attirée par chaque nappe d'eau d'une certaine étendue (p. 112). Hoffmann a tiré un parti très heureux de ces faits. L'étudiant Anselme, magnétisé par les trois serpents d'or, et sans doute aussi par les beaux yeux de M[lle] Véronique qu'il promène en bateau, croit entendre dans le clapotis des vagues les chansons de Serpentina, et voir ses yeux bleus dans les reflets de l'eau : « Ah ! vous êtes donc sous les flots ! » cria l'étudiant Anselme en faisant un mouvement violent, comme s'il eût voulu à l'instant se précipiter de la gondole dans la rivière. — Monsieur a-t-il le diable au corps ? cria le batelier, en le saisissant par le pan de son habit » (G. Topf, I, 184).

De tous les effets de la crise magnétique, celui qui a le plus frappé Hoffmann, c'est la transformation morale qu'elle opère dans le malade, l'éclosion d'une personnalité plus intelligente et plus noble ; le malade fait moralement peau neuve ; son

langage se châtie, ses traits s'affinent. Telle la pauvre fille de village dont il raconte la cure d'après ses propres observations :

VII, 20.

[Avant la cure.] Sie schien von dem beschränktesten Verstande, fasste nur mühsam die an sie gerichteten Fragen und beantwortete sie in dem breiten unverständlichen Jargon, den die Bauern in der dortigen Gegend sprechen.

[Après.] Das Kind sprach in diesem Zustande den reinen gebildeten Dialekt ihres Magnetiseurs, und drückte sich in den Antworten... gewählt, gebildet, kurz ganz so aus, wie der Magnetiseur zu sprechen pflegte. Und dabei blühten ihre Wangen, ihre Lippen auf... und die Züge ihres Antlitzes erschienen veredelt !

Schub. Ans. 333.

Ihre Sprache vere delt sich, Mädchen, welche das Hochdeutsche nur aus Büchern kannten, sprachen es nun nach Heinekens Beobachtungen fertig.

Kluge, § 142.

... Sind auch die geistigen Kräfte eines Clairvoyants bedeutend gesteigert. Seine Sprache ist nicht mehr die, mit welcher er sonst redet. in einer höhern Sprechart drückt er sich aus, und seine Rede enthält Feuer, Geist und Präcision.

Cette fois encore sachons gré à Hoffmann de s'être gardé d'exagération, et de n'avoir point prétendu par exemple avec Bartels, que, dans l'état de clairvoyance, « des individus robustes, mais d'ailleurs absolument ignorants, voient plus clair dans le royaume des idées que nos plus grands philosophes eux-mêmes » (p. 172).

Les noctambules. — De l'état de crise magnétique on rapproche le sommeil des noctambules (Nachtwandler chez Hoffmann et dans la littérature du temps le terme de « somnambule » désigne exclusivement l'hypnotisé). Hoffmann s'intéressait aux noctambules comme il s'intéressait à tous les phénomènes du sommeil en général, rêves, délires fiévreux, etc. « Ce délire, qui n'est pas un sommeil, mais un combat entre le sommeil et l'état de veille, comme soutiennent avec

raison Moritz, Davidson, Nudow, Tiedemann, Wienholt, Reil, Schubert, Kluge et d'autres écrivains, qui ont écrit sur le sommeil et le rêve, et que je n'ai point lus. » Aimable façon de faire voir son érudition ! Le traité de Nudow (Versuch einer Theorie des Schlafs, Königsberg, 1791), est l'œuvre d'un Aufklärer endurci, clair et plat, avec beaucoup de citations tirées des auteurs classiques. Nudow définit très nettement, énumère, distingue, divise, le tout avec une gravité judicieuse qui a dû souvent faire rire Hoffmann. Il nous apprend que « le sommeil de l'homme est un état opposé à l'état de veille » que le sommeil est « soit tranquille, c'est-à-dire complet et profond, soit inquiet, c'est-à-dire incomplet, léger et troublé » (p. 102) et se demande en citant Aristote s'il y a des hommes qui ne rêvent point. D'autres ouvrages du temps sont conçus à peu près dans le même esprit, quoique moins excessivement raisonnables ; par exemple le traité de Louis Antoine Muratori sur la *Force de l'Imagination*, traduit de l'italien en 1785, avec des additions de Richerz, prédicateur à Göttingen, ainsi que le court ouvrage de Wolf Davidson « Ueber den Schlaf » (Berlin, 1796). Quant à Moritz et Tiedemann, ils ont publié plutôt des recueils et des magazins que des œuvres systématiques. Et c'est à cette littérature déjà ancienne qu'Hoffmann s'adressa, à des ouvrages périmés, dépassés, où il s'instruisit à la hâte. De moins en moins il se tint au courant de la littérature scientifique de son temps, bien que son goût des faits ne semble point avoir diminué ; à Berlin il ne lut plus du tout ; aussi ses dernières nouvelles ne sont-elles trop souvent qu'une faible reprise des premières.

Il n'a guère parlé des noctambules que dans le « Majorat », mais la scène où le vieux Daniel apparaît de nuit, tel un fantôme, aux hôtes du château, est assez saisissante pour qu'on en étudie le détail.

C'est en somme à Nudow qu'il doit la plupart de ses connaissances.

Le noctambulisme sévit surtout à l'époque de la pleine lune.

Majorat, 222.

Ich hatte einen Freund, der stellte, so wie du, trat der Vollmond ein, regelmässig nächtliche Wanderungen an.

Nudow, 159.

[Met au nombre des causes extérieures de somnambulisme]:

Der Mond, der nach der Meinung der Astrologen das Gehirn bewacht.

P. 161-3.... Ein andres Beyspiel, ... von einem jungen Menschen, der alle Monate u. z. im Vollmonde diesen Zufall hatte.

Bien entendu les facultés mentales sont extraordinairement excitées ; le noctambule accomplit de véritables tours de force et d'adresse ; il fait sa correspondance dans l'obscurité (Majorat, 222). Nudow raconte même (168) qu'un noctambule relut mot pour mot la lettre qu'il venait d'écrire, bien qu'on la lui eût enlevée en y substituant une feuille de papier blanc.

On attire l'attention du noctambule en nommant à haute voix son nom, ce qui peut d'ailleurs amener de graves troubles :

Majorat, 227.

... Habe ich denn nicht gehört, dass Nachtwandler auf der Stelle des Todes sein können, wenn man sie beim Namen ruft !

Nudow, 182.

Warum die Schlafgänger gemeiniglich erwachen und oft fallen, wenn man sie bey ihrem Namen ruft ?

Muratori, I, 304.

Man war klug genug, ihn nicht aufzuwecken, weil dies gewöhnlich solchen Personen, wenn sie sich in einer gefährlichen Lage befinden, das Leben zu kosten pflegt.

Le noctambule n'a nullement conscience, à son réveil, des actes qu'il a accomplis pendant son sommeil ; on peut utiliser sa crise pour connaître ses secrets.

Majorat, 222.

Am merkwürdigsten war es aber, dass, fing ich an ihm ganz leise ins Ohr zu flüstern, es mir bald gelang ihn zum Sprechen zu bringen. Er antwortete gehörig auf alle Fragen und selbst das, was er im Wachen sorglich verschwiegen haben würde, floss nun unwillkürlich von seinen Lippen.

Muratori, I, 308.

Der Nachtwandler hört es manchmal, wenn jemand singt oder redet. Er kann selbst manches reden, und den ihn Fragenden antworten, so dass man auf die Art wohl Geheimnisse, die aufs strengste verschwiegen werden sollten, herausgelockt hat.

Ainsi, Hoffmann qui s'est si souvent moqué des « Aufklärer » savait mettre à profit leurs plus insipides compilations. Il prenait son bien où il le trouvait, et il le trouvait partout.

3° Explications du magnétisme

Nous avons vu qu'Hoffmann critique souvent ses sources ; il sait qu'il y a d'une part des faits mal constatés, et d'autre part des charlatans qui les exploitent. Il distingue avec soin ce qu'il a vu de ce qu'il a lu, et n'en croit pas toujours ses auteurs. Il est tenté de rejeter absolument toute la doctrine « als eine chimärische Geisterseherei » (VII, 18), et n'y ajoute quelque foi que parce qu'il dit avoir vu des faits dont il ne peut nier l'évidence. Or comment se les explique-t-il ? Et que retient-il des diverses théories qu'il a trouvées dans ses sources ?

Deux faits ont principalement attiré l'attention des théoriciens du magnétisme : l'universelle sympathie qu'il suppose, d'une part, et d'autre part le dualisme, la lutte de deux prin-

cipes opposés, finalement amenés à une union qui n'est que la subordination absolue de l'un à l'autre. Le premier fait a conduit à un mode d'explication inspiré du panthéisme; le second a fait naître la théorie du polarisme, d'abord prédominante avec Mesmer, puis vivement combattue, délaissée, ou reprise et ajustée tant bien que mal à la doctrine panthéiste.

Mesmer constate au début de ses axiomes que la « matière élémentaire » est la même pour tous les corps, et définit le magnétisme « l'influence réciproque et les rapports de tous les corps coexistants » (Aphorismes, § 80). D'où l'idée d'un agent universel, une sorte d'âme du monde physique, de « Weltgeist » matériel, présidant à ces rapports : telle est la conception du fameux « fluide » mesmérique, adoptée aussi par Puységur : « Je crois qu'il existe un fluide universel, vivifiant toute la nature; ... que ce fluide, sur la terre, est continuellement en mouvement... » (*Mémoires*, p. 8). Hoffmann, bien que n'ayant pas lu Mesmer ni Puységur, a eu connaissance de cette théorie alors si populaire. Il se demande si le « principe psychique étranger » cause de la crise magnétique « n'est pas incorporé dans un fluide, ou, de quelque façon qu'on le nomme, dans l'agent qui provient du magnétiseur » (VII, 12). La forme la plus concrète de cette conception du fluide était l'idée d'une « sphère animale » (Körpersphäre) émanant de tous les êtres animés en général, et plus puissamment encore du corps du magnétiseur. On mettait à l'appui de cette théorie des phénomènes d'électricité encore mal connus, observés notamment par les voyageurs sur des poissons exotiques ; Hoffmann aime à les citer, parce qu'ils lui fournissent des noms bizarres et des anecdotes amusantes, bien plutôt que pour leur intérêt scientifique.

Murr, 152.	Kluge, § 204.
...Am Ende ist unser Prinzesslein	Im Thierreiche giebt es man-

eine Art von *Gymnotus electricus* oder *Raja torpedo* oder *Trichiurus indicus*,.. oder auch wohl nur eine muntere Hausmaus, wie jene, die dem wackern Signor Cotugno eine tüchtige Ohrfeige versetzte, als er sie beim Rücken erfasste, um sie zu sezieren.

Murr, 254.

... Kleiner schälkischer Raja torpedo.

nigfaltige Erscheinungen, die nicht anders erklärt werden können, als dass man um den Thierkörper einen sensibeln Wirkungskreis annimmt... [il cite plus loin] das über den Umfang ihres Körpers sich hinauserstreckende Wirkungsvermögen der elektrischen Fische (*Gymnotus electricus*, *Raja torpedo*, silurus electricus, retrodon Patersonii und *Trichiurus indicus*). Aehnliche Erfahrungen hat man mitunter auch an warmblütigen Thieren gemacht. Cotugno vollte z. B. eine kleine Hausmaus lebend seciren, fasste sie zu dem Ende mit zwei Fingern in der Rückenhaut und hielt sie in der Höhe, empfand aber, als der Schwanz der Maus seine Hand berührte, einen heftigen Stoss und Krampf.

Le passage d'Hoffmann paraît directement copié de Kluge, d'autre part c'étaient des noms si répandus dans la littérature du temps qu'il eût pu les citer de mémoire, car il retrouvait l'histoire de la raie-torpille dans Ritter (Siderismus, 19) qu'il a peut-être lu, en tout cas dans le Magazin de Lichtenberg (VI, 2, 78) et dans Hufeland (Sympathie, 28) qu'il connaissait. De même l'anecdote de Cotugno était déjà racontée par Wienholt (Heilkraft, III, 196) et relatée par Lichtenberg (Magazin, VIII, 3, 121).

C'est encore à une sphère corporelle de la même sorte qu'il fait allusion dans la troisième des « Nuits de saint Sylvestre »; le héros, au contact de sa bien-aimée, sent « des éclairs électriques flamboyer à travers toutes ses veines » (I. 256). Il se souvenait sans doute d'un passage des fragments de Novalis (II, 365 de l'édition de 1802, la seule dans laquelle

Hoffmann ait pu lire les Fragments) : « Tout contact spirituel ressemble au contact d'une baguette magique... Que celui qui trouve si étranges les effets d'une formule magique se rappelle seulement le premier attouchement de la main de sa bien-aimée... »

La conception du fluide de Mesmer était trop matérialiste pour cadrer avec les principes des Spiritualistes, dont l'influence avait été prépondérante sur les auteurs allemands. Pourquoi supposer un agent physique quand le grand miracle était la transmission de la pensée à des distances infinies ? On adopta dès lors des hypothèses moins grossièrement réalistes, mais encore plus vagues. On envisagea le magnétisme comme une force répandue également dans la nature, un principe dynamique général et abstrait plutôt qu'un agent physique que, comme le fluide de Mesmer, la science eût été finalement en état de mesurer, un principe incommensurable « répandu partout, agissant d'une manière continue sur tous les corps, pénétrant tous les corps » (Schelling, Weltseele 161-2). On y vit le symbole mystérieux et actif de l'harmonie et de la raison universelle, en laquelle communient finalement les êtres particuliers, « qui ne sont rien par eux-mêmes, mais n'existent que par la substance universelle. Par là tous les êtres particuliers deviennent égaux, car la même substance fondamentale, qui fait que l'être est A, le force à être B ; dans toutes les existences particulières est le même courant infini, qui remplit l'essence des êtres » (Heineke, p. 55). C'est pourquoi le magnétisé, comme l'assurent Kluge, Bartels et Hufeland, connaît non seulement le présent, mais aussi le passé et même le futur, selon l'expression de Schubert, « encore sommeillant dans ses germes », ce que le fluide mesmérique ne saurait expliquer. Sous le vague des termes et l'insuffisance des explications, on entrevoit nettement une

conception panthéiste et dynamiste. Or de toutes ces théories que nous ne rappelons que parce qu'Hoffmann les a connues, il est caractéristique qu'il n'a rien retenu — que l'épisode du signor Cotugno. Elles lui semblaient sans doute un verbiage oiseux. D'ailleurs il n'était point persuadé de l'harmonie universelle; ce qu'il a vu dans le magnétisme, c'est, avant tout, une lutte d'homme à homme, au moins de principe à principe, l'expression d'un dualisme de la nature.

Par là il se rapprochait de la théorie des pôles. Sous sa forme la plus étroite, le polarisme ne pouvait convenir qu'à une conception matérialiste comme celle de Mesmer : « deux êtres, dit Mesmer, ont l'un sur l'autre la plus grande influence possible, lorsqu'ils sont placés de manière que leurs parties analogues agissent les unes sur les autres dans l'opposition la plus exacte » (Axiomes, 238). Kluge ne rappelle cette théorie que pour la réfuter au nom de l'expérience (p. 92), la position du magnétiseur relativement au malade n'important point, dit-il, au succès de la crise. Nulle part Hoffmann ne fait allusion à cette thèse démodée, qui assimilait la crise magnétique à l'effet réciproque de deux aimants. On était passé à une conception beaucoup plus suggestive et toute symbolique de la polarité ; au lieu de douer également magnétiseur et magnétisé des deux fluides, positif et négatif, à la fois, on avait séparé les attributions, et réservé au seul magnétiseur le principe positif. C'est une idée généralement partagée par les Naturphilosophen, et le magnétisme n'est qu'un des multiples phénomènes qu'elle embrasse. Hoffmann l'exprima à sa manière en faisant du magnétisme, au dire d'Alban « l'arme avec laquelle nous autres, qui possédons l'énergie et la supériorité de pouvoir, combattons ce combat spirituel contre le principe subordonné, et l'assujettissons » (I, 167). C'est encore, sous une autre forme, la lutte du cerveau et du système gan-

glionnaire, dont Schubert, dans ses « Ahndungen » faisait le fond de la vie organique, et par laquelle il voulait rendre compte du sommeil, des rêves, et du magnétisme. Mais il y a chez Hoffmann plus qu'une simple théorie abstraite ; il s'est peu attardé aux idées générales ; il a exprimé, bien plutôt que des pensées, des façons de sentir.

En faisant de la crise magnétique une lutte entre le physique et le psychique, il avouait renoncer par là même à une explication des phénomènes. « Qui peut vouloir reconnaître ou même seulement pressentir distinctement l'essence de ce lien mystérieux qui unit l'esprit et le corps et détermine ainsi notre existence ? Or sur cette connaissance est fondé proprement le magnétisme » et tant qu'elle est impossible nous ne pouvons que tâtonner à l'aveuglette dans le temple d'Isis (VII, 11). Il sait seulement qu'il y a des moments supérieurs, erhöhte Zustände (les « moments cosmiques » de Schubert) où l'esprit domine le corps, et le somnambulisme est l'un de ces moments.

Quant au triomphe du principe spirituel, il n'est pas nécessairement pour Hoffmann équivalent à un triomphe du bien sur le mal ; car le magnétiseur victorieux peut être « un démon ennemi », comme Alban. Ce qu'Hoffmann considère avant tout, c'est le phénomène de la possession magnétique, qui apporte au malade une personnalité étrangère. En fait, cette possession est souvent démoniaque ; et Hoffmann estime qu'elle est toujours inquiétante, même quand ses effets sont heureux ; elle pose le poète « au bord d'un précipice, où il n'abaisse ses regards qu'en frissonnant » (VII, 21). Dans le convalescent reprenant les couleurs de la santé, il ne voit qu'un automate animé par un principe étranger, et cette existence artificielle, énigmatique, le remplit d'effroi. La paysanne a beau parler son jargon, plus incompréhensible que jamais,

elle n'est plus qu'une poupée vivant d'une vie d'emprunt, reflet de la vie du magnétiseur, ou d'une vie plus générale peut-être et émanant d'un réservoir inconnu d'activité psychique ; elle est un mystère pour son propre guérisseur.

Hoffmann ne pouvait dès lors ni accepter les explications qui lui étaient données, ni arriver par lui-même à une solution de la question magnétique, considérée isolément : il n'y apercevait qu'une des formes du problème de la connaissance, ou, ce qui pour lui revenait au même, de la possession : car c'est un autre monde, un monde étranger, qui avec le principe victorieux fait irruption dans la mentalité du vaincu. Et le vainqueur n'est lui-même qu'une émanation de ce monde nouveau, un serviteur d'une puissance supérieure et cachée, qui parfois se joue de lui ; obéir à cette puissance en asservissant les volontés inférieures, c'est pour lui « tendre au divin » (I, 168, lettre d'Alban). Autrement dit le sommeil magnétique est un moyen de connaissance, un des multiples degrès qui mènent à l' « Erkenntnis » suprême ; il nous révèle l'au-delà, un ensemble de forces psychiques inexplorées qui conditionnent notre vie mentale et nous dominent à notre insu, le fond sombre de notre existence.

CHAPITRE III

LA PERSONNALITÉ

SES TROUBLES, SA SUPPRESSION, SON DÉDOUBLEMENT

Nous avons vu dans la crise magnétique une cause de perturbation des phénomènes psychiques : l'intervention d'un principe étranger apporte au sujet des idées et des volitions qu'il ne reçonnaît point comme siennes, et va parfois jusqu'à faire table rase de son individualité. Dans certains cas cette intervention d'un élément étranger est superflue, la personnalité se désagrège d'elle-même, le sujet trouve en lui-même son propre magnétiseur et son « démon ennemi ». Nous examinerons successivement les cas où la personnalité, sans se désagréger à proprement parler, devient excentrique au sujet et se perd dans le milieu qui l'entoure : ce sont les phénomènes de sympathie. Puis les cas, beaucoup plus graves, où le malade a perdu conscience de sa personnalité : la folie ; enfin les cas où il se sent vivre simultanément de deux vies distinctes, la troublante illusion du dédoublement.

1° La sympathie

Hoffmann a considéré plus particulièrement la sympathie sous la forme du magnétisme ; toutefois il a noté aussi d'autres cas intéressants.

Les héros d'Hoffmann, à l'état normal de veille, éprouvent souvent, en face d'un personnage ou d'un événement, deux impressions simultanées, en apparence contradictoires, qu'ils rapportent au même objet et qu'ils ne peuvent s'expliquer : le même fait ou le même être leur paraît à la fois étranger et déjà vu (fremd, schon gesehen) ; l'union des deux termes est fréquente dans leur bouche :

Sylvester-Nacht, I, 255 : Ihre ganze Gestalt hatte etwas fremdartiges angenommen... und doch war es mir, als hab' ich irgendwo deutlich mit hellen Augen das Wesen gesehen, in das Julie verwandelt.

Ibid., 259, ...es war, als habe ich den Fremden nicht sowohl oft gesehen als oft gedacht.

Un personnage des « Elixirs » dit que les traits d'un autre l' « intriguèrent étrangement au premier coup d'œil ; ils réveillaient un souvenir qui s'efforçait en vain d'apparaître distinct et vivant » (II, 57). Et l'étrangeté de l'impression, en même temps qu'elle ressuscite des états d'esprit antérieurs, provoque des pressentiments, subits et inexplicables : « dans la chambre de mon frère je vis un livre étranger... c'était un roman traduit de l'anglais : le Moine ! — Un frisson glacé me fit tressaillir, à l'idée que le bien-aimé inconnu était un moine » (Elix., 192). Et la lecture du livre confirme ces inquiétudes.

Les faits magnétiques nous ont montré la sympathie s'adressant d'abord à un seul être, puis le dépassant quelquefois, mais seulement par l'intermédiaire de cet être, et dans certaines limites. Lorsqu'elle n'est pas soumise à des conditions aussi rigoureusement déterminées que la crise magnétique, la sympathie peut embrasser plus largement les êtres extérieurs au sujet. Jamais chez Hoffmann elle ne se perd sans objet dans le Tout, jamais non plus elle n'est déterminée par

des conditions d'ordre idéal. Là encore il y a un rapport analogue au rapport magnétique; la sympathie ne s'adresse qu'à certains êtres, qui peuvent être nombreux, mais non innombrables : elle est d'autant plus vive que les liens qui unissent le sujet à ces êtres sont plus puissants, c'est-à-dire suivant que l'analogie des éléments sympathiques est plus grande, et leur faculté d'action réciproque plus considérable ; car ici encore ce sont plutôt des rapports de plus à moins que d'égal à égal qui président aux relations des êtres ; il y a dans l'union sympathique comme dans l'union magnétique, des « êtres subordonnés, untergeordnete Wesen » même quand ces êtres sont frères ; tel Victorin des « Elixirs », le frère de Médard, et son double, qui est cependant « non pas le compagnon, mais seulement l'être subordonné, qui fut placé sur son chemin » (II, 267).

D'une façon générale la sympathie a pour cause la parenté : d'où l'affinité de Médard et de Victorin. De là résultent des phénomènes de contagion psychique à l'intérieur d'une famille : telle cette épidémie de crime et de folie qui sévit sur toute la descendance du peintre Francesco (Elixirs) ; tel encore ce cas curieux de l' « Histoire de revenants », où père, mère, frères et sœurs partagent jusqu'à en mourir de terreur l'hallucination d'une enfant malade. Dans le détail de cette « Spukgeschichte » Hoffmann s'est évidemment inspiré de modèles qui lui étaient très familiers. L'héroïne d'Hoffmann, Adelgonde, a eu un soir à neuf heures une apparition, et depuis, la même heure lui ramène chaque soir le spectre redouté. On conseille, pour la guérir, de retarder l'horloge d'une heure, mais le moyen ne réussit pas ; on l'avait employé avec aussi peu de succès dans le « Geisterseher » de Schiller, un des livres favoris d'Hoffmann : l'Arménien, qui ne vivait que vingt-trois heures par jour, était tombé à l'heure habituelle dans sa

pâmoison, un jour qu'un sceptique lui avait fait la mauvaise plaisanterie de retarder l'horloge (Säkular-Ausgabe, 2, p. 265-66). C'était d'ailleurs une des anecdoctes qui circulaient sur Cagliostro, et il est possible qu'Hoffmann l'ait connue par ailleurs ; « la prétendue pâmoison qu'il (Cagliostro) jouait si naturellement, dit Elisa von der Recke, n'avait sans doute pour but que de nous faire peur ». (Bericht von des berüchtigten Cagliostro Aufenthalt in Mitau, etc., p. 77.) Quant à l'histoire de contagion qui nous intéresse plus particulièrement, Hoffmann l'avait sans doute imitée d'un récit du « Gespensterbuch [1] » d'Apel et Laun, livre qu'il connaissait bien quoiqu'il ne le cite pas. Certains détails sont empruntés assez exactement à la nouvelle intitulée « la parenté avec le monde des esprits » (1er volume, p. 253 sq.) : Séraphine, qui a vu un soir son propre fantôme, en devient malade et meurt à neuf heures. Le lendemain de sa mort elle apparaît à neuf heures à son père et à sa sœur et prédit leur mort à la même heure. Le père meurt à son tour en prédisant la mort de sa fille, et cette dernière est emportée à neuf heures par le fantôme de sa sœur. Voilà le récit d'Apel. Ce qu'il y a de commun aux deux nouvelles, c'est l'importance fatale de la date, de l'heure, motif courant dans le drame du temps (Werner, Houwald) ; — la sympathie des deux sœurs, car chez Hoffmann l'une des deux

1. *Gespensterbuch.* — Hoffmann parlant du Gespensterbuch de Wagner rappelle « die gemeinen Geschichten jenes nüchternsten aller Bücher, langweilig » (VI, 116). Et le catalogue de l'édition Grisebach mentionne, en l'attribuant à Apel-Laun, ce livre : « Wagners Gespensterbuch » (vgl. Apels Gespensterbuch, 4 Bände, Leipzig, 1810 f.), VI, 116. Il y a ici confusion évidente : Hoffmann n'eût pas dit : « Wagners Gespensterbuch » s'il eût voulu désigner l'ouvrage d'Apel et de Laun. D'ailleurs les épithètes de nüchtern et de langweilig ne conviennent pas aux récits d'Apel-Laun, simples nouvelles sans prétention, et qui n'ont pas pour but de démontrer l'inanité de la croyance aux esprits. Il existe en effet, outre le livre d'Apel-Laun, un ouvrage de Samuel Christoph Wagner, intitulé : Die Gespenster, Kurze Erzählungen aus dem Reiche der Wahrheit, 4 Theile, Berlin (Maurer), 1800.

se croit le fantôme invisible et incorporel qui épouvante l'autre (VII, 72) ; — enfin la ruine analogue de deux familles dont les membres sont si étroitement unis par l'affinité, que l'hallucination d'un seul amène la folie ou la mort des autres.

Une autre puissante cause de sympathie est le rapport de médecin à malade ; c'est cette fois une relation de positif à négatif ; pour les théoriciens du magnétisme c'est un fait admis que l'hypnotiseur transmet à son malade ses maladies et ses faiblesses corporelles. Cette transmission s'opère même sans l'intervention de la crise magnétique, et il arrive aussi que la contagion s'opère du moins au plus, et que le médecin subisse à son tour, l'influence prépondérante du malade. C'est ce qui a lieu dans un cas curieux rapporté par Hoffmann :

Œdes Haus, 151.

... dass ich keineswegs an unbedingte Herrschaft eines geistigen Princips über das andere glauben, sondern vielmehr annehmen will, dass... eine Wechselwirkung stattfinden muss, die jener Herrschaft Raum gibt.

Ibid., 161.

[Le médecin] Ich entsezte... als ich, nachdem ich mich mit Ihnen in magnetischen Rapport gesetzt, ebenfalls das Bild im Spiegel sah.

Kluge, 203.

[Le magnétisé éprouve tous les malaises du magnétiseur, même absent]. Man will auch sogar bisweilen ein reciprokes Verhältnis, in Bezug auf den Magnetiseur, bemerkt haben.

L'imagination, une sensibilité particulièrement exaltée, établissent encore des rapports plus lointains : Antonie, la fille du « conseiller Krespel » entend sa propre voix vibrer aux cordes d'un vieux violon. « Ah ! c'est moi, — c'est moi qui chante encore ! » Et quand elle meurt le violon se brise.

Une série de faits médicaux du même genre intéressait alors tout spécialement le public des revues scientifiques : il s'agissait de déterminer l'influence de l'imagination des femmes enceintes sur la conformation de l'enfant.

« Des savants, dit Cardillac, parlent beaucoup des étranges impressions dont les femmes enceintes sont susceptibles, et de l'influence merveilleuse que ces impressions involontaires et vives exercent du dehors sur l'enfant » (Fräulein von Scudéry). C'était alors un problème fort discuté ; Kant se moque de ces « absurdités qui de tout temps ont trouvé accès même auprès des gens raisonnables, uniquement parce qu'on en parle généralement. De ce nombre sont la sympathie, la baguette magique, les pressentiments, l'effet de l'imagination des femmes enceintes... » (Träume eines Geistersehers, 365). Il suffit en effet d'ouvrir les recueils de Muratori (Forza della Fantasia) ou de Mauchart (Repertorium für empirische Psychologie, 1792 sq., cité par Hoffmann dans « Brambilla », XI, 55) pour trouver à chaque volume des exemples, des dissertations, des discussions, bref la matière d'un traité en règle sur la question. Tiedemann consacre au problème un chapitre de ses « Untersuchungen » (p. 414-430), et Kluge voit dans ces phénomènes un effet de l'action de la sphère animale (Kluge, 354). On connaît le passage fameux où Cardillac, s'en prenant à sa mauvaise étoile, attribue sa passion des bijoux à un accident qui survint à sa mère au temps où elle le portait dans son sein : il lui était arrivé, en des circonstances tragiques, de désirer trop ardemment le brillant collier d'un gentilhomme. Mais ici Hoffmann s'inspire très librement de ses sources ; la question qu'il se pose n'est plus celle qui intéressait ses auteurs ; ceux-ci ne parlent en effet que de déformations physiques, corporelles, dues à l'imagination de la mère ; le plus souvent d' « envies » (Muttermähler), qui en

sont les résultats. Hoffmann a spiritualisé le problème ; il s'agit chez Cardillac d'une profonde déformation morale, d'une influence purement psychologique. Et par cette habile transformation, Hoffmann rendait poétiquement intéressant un fait d'ordre purement médical.

Avant de quitter ce sujet, signalons la source d'un passage du « Vampire » : il s'agit des envies insensées des femmes enceintes :

Vampyr, IX, 185.

... So hatte die Frau eines Schmieds ein solch unwiderstehliches Gelüste nach dem Fleisch ihres Manns, dass sie nicht eher ruhte, als bis sie ihn einst, da er betrunken nach Hause kam, unvermutet mit einem grossen Messer überfiel, und so grausam zerfleischte, dass er nach wenigen Stunden den Geist aufgab.

Reil, Rhapsodien, p. 394.

[Parle de l'envie d'une femme]. Die während ihrer Schwangerschaft einen so unwiderstehlichen Appetit zum Fleisch ihres Mannes bekam, dass sie ihn ermordete, und einen Theil seines Fleisches einsalzte, um es lange geniessen zu können.

Quelle que soit son origine, parenté, ressemblance physique, rapports médicaux, ou surexcitation de l'imagination, la sympathie a pour effet une sorte d'action à distance équivalente à celle que l'on observe dans le magnétisme. C'est ce que nous appellerions aujourd'hui la télépathie, ce que Hoffmann connaît sous le nom de « Ferngefühl ». Faits alors très discutés, d'ailleurs, nous avons vu que Kant les rejette comme simplement absurdes (widersinnig). Pour se rendre compte de ce sentiment mystérieux, on a cherché des équivalents dans les faits du règne animal, de même qu'on avait rapproché le fluide magnétique des décharges électriques des poissons. Hoffmann a eu connaissance des travaux de Spallanzani (Spallanzani est un des héros du « Sandmann ») et en particulier de ses observations sur les chauves-souris.

Œdes Haus, 133.

... das skurrile Gleichnis.., dass Menschen, denen die Sehergabe, das Wunderbare zu schauen, mir wohl wie die Fledermäuse bedünken wollen, an denen der gelehrte Anatom Spalanzani einen vortrefflichen sechsten Sinn entdeckte, der.. nicht allein alles, sondern viel mehr ausrichtet, als alle übrige Sinne zusammengenommen.

Klûge, 290.

... das auffallende Ferngefühl der, von Spallanzani nicht blos geblendeten, sondern auch aller übrigen Sinne beraubten Fledermäuse.

Reils Archiv für die Physiologie (1796, 3. Heft, 58-64) :

Der Abt Spalanzani machte zufällig die Entdeckung, dass die geblendeten Fledermäuse ebenso handelten, als wenn sie ihr Gesicht hätten.

Ces phénomènes de télépathie offraient à lalittérature romanesque un champ facile à exploiter : le recueil d'Apel-Laun est plein d'histoires de mourants qui avertissent de leur mort ceux qu'ils aiment, à des distances considérables, et à l'instant précis de leur trépas. Schubert prétend que ces faits ont été « racontés par des observateurs trop sensés, pour qu'on puisse les nier tout à fait » (Symbolik, 136). Bien caractéristique est l'anecdote de l'officier italien qui, parfois, voyait dans ses crises s'approcher de lui l'image d'une femme qu'il avait connue à Pise (III, 153), et qui mourut le jour où elle rendit l'âme, à la même heure. Les « rêves sympathiques » que nous étudierons plus loin sont des manifestations curieuses de la télépathie.

Donc l'individu n'est pas isolé dans la nature ; il y a autour de lui, et parfois très loin, des organismes qui subissent son influence et réagissent à leur tour sur le sien. Ainsi se constituent des groupes fermés d'individus qui se magnétisent entre eux à leur insu, des sortes de chaînes sympathiques analogues aux chaînes magnétiques de Puységur. Ce motif défraiera constamment les nouvelles d'Hoffmann, y produisant un imbroglio d'aventures merveilleuses que la première lecture ne

suffit pas toujours à démêler ; typique est à cet égard la nouvelle confuse intitulée « Œdes Haus », ou des « rapports occultes » et des « influences mystiques réciproques jouent un jeu démoniaque » (III, 161) ; l'on comprend aussi que l'édition Carl von Maassen, pour faciliter l'intelligence de ce jeu d'influences mystiques, ait donné en supplément aux « Elixirs du Diable » l'arbre généalogique du moine Médard. Aux chaînes sympathiques que nous connaissons déjà ajoutons celle du « Cœur de Pierre », une chaîne à quatre, une équation de forces psychiques, posée par la destinée : l'oncle et le neveu, qui se ressemblent, aiment dans les mêmes conditions des femmes analogues (ce qu'Hoffmann a marqué par la similitude des noms : toutes deux s'appellent Julie), et la vie du jeune homme est la vie du vieillard renouvelée. Or, c'est une puissance intelligente qui préside à tous ces rapports ; les chaînes sympathiques maintiennent et enserrent l'individu dans l'étau parfois étroit de l'ordre moral universel. Il existe une sympathie préétablie que des puissances inconnues exploitent en vue d'une fin que nous ignorons. Victorin devient aux yeux de Médard le représentant d'un principe démoniaque qui domine sa propre vie (Schadenfroh fesselte mich der Satan an einen Verruchten) ; de même que ses crimes sont expiés par le martyre d'Aurélie (El. 277, 278). La même conception fataliste se retrouve dans l' « Histoire de revenants », qui nous montre l'acharnement inexpliqué du sort contre une famille dont il poursuit la ruine ; Hoffmann trouvait cette conception déjà nettement formulée dans son modèle : « le sort » disait le père mourant dans le récit d'Apel (I, 261 sq.) « semble avoir eu pour but l'extinction de notre race ». Tandis que dans les Elixirs, les crimes de toute la famille justifient la persécution du Destin, cette persécution est ici absolument sans motif, et révèle brutalement à l'homme une force intelligente, mais ennemie, qui

le régit à son bon plaisir. Par là Hoffmann s'écarte de ses auteurs, et préfère une explication « poétique » à une explication scientifique, même « pénétrante » (Funck, 153). Schubert admettait pour rendre compte des faits de sympathie la présence dans chaque organisme individuel d'un principe commun à tous les êtres, et en rapport immédiat avec « l'âme vitale » générale (Ans, 371). C'est ce qu'exprime sous une forme physiologique sa théorie du système ganglionnaire, qui dans l'individu représente l'organisme universel, le macrocosme, en opposition au cerveau, principe d'organisation strictement individuelle. Pour Hoffmann l'harmonie universelle n'est pas due au jeu naturel de forces naturelles interdépendantes et simplement livrées à elle-même ; la conception d'une âme vitale est trop vague pour sa sensibilité d'artiste. Cette harmonie résulte de la lutte de puissances occultes ; et elle a ses ennemis, qui parfois font violemment irruption dans le cours des événements humains. La série des faits dont se compose l'existence individuelle est bien pour notre poète, incomplète, unilatérale et inexplicable en elle-même ; mais elle n'est point un simple « reflet du Tout, ou un essai imparfait de représenter dans sa pureté l'idée absolue de la vie, que seule la nature, en tant que totalité, peut réaliser » (Hufeland, Sympathie 1). Il repousse ces doctrines d'immanence et fait, comme pour le magnétisme, appel à l'au-delà pour expliquer le monde actuel.

En quelles circonstances et sous quelles formes se manifestent ces rapports de sympathie que l'individu soutient avec le monde extérieur ? Nous avons signalé les pressentiments et l'impression du « déjà vu » comme les symptômes apparents de la sympathie. Les faits du rêve la feront aussi clairement reconnaître.

Les *pressentiments*, niés par les rationalistes comme tous

les phénomènes de sympathie d'une façon générale (Kant), provoquent chez leurs partisans des explications diverses ; les uns recourent à un « sens interne en relation avec l'ensemble de tout l'univers » (Mesmer, Axiomes, 184), à une connexion de toute la nature actuelle avec le passé et le futur (Kluge 370). D'autres n'hésitent pas à y reconnaître une influence supra-terrestre, leur cause, dit Jung Stilling, ne saurait être cherchée dans le monde sensible » (Geisterkunde, § 121) ; la conception d'Hoffmann se rapproche de celle de Schubert pour qui cette « intervention d'une existence future plus haute dans l'existence actuelle » se produit « à certains moments où les forces de la vie présente se reposent » (Ans., 22) ; le pressentiment serait donc un état voisin du sommeil magnétique, et Hoffmann le reconnaît aussi bien que Kluge et Schubert. Il se produit principalement dans ces moments d'extase où l'âme, en état de veille, est à la limite de deux mondes, ou bien dans ces moments de délire qui préludent au véritable sommeil ; rêve et pressentiments sont tous deux en effet les messagers d'une vie plus haute, et Hoffmann les rapproche fréquemment (III, 107 ; VI, 112 ; VII, 11 ; VIII, 99). Ils constituent par là un moyen de connaissance qu'il ne dédaigne pas : ils nous entourent comme d'un battement d'ailes de séraphins, destiné à nous emporter vers des régions plus hautes (Elixirs, 23).

Il est même des cas où le pressentiment prend la forme d'un ordre dicté par la conscience morale, ou plutôt par une puissance étrangère au sujet, mais toujours présente, une sorte de démon socratique ou d'ange gardien, un magnétiseur intime et caché qui prescrit à l'individu sa conduite ; c'est ce qu'Andrès (Ignaz Denner, III, 44) appelle sa « voix intérieure ». Hoffmann s'est inspiré de la « Symbolique du rêve » :

III, 44.	Symb., 60-61.
Diese innere Stimme, der ich,	Auch vor.. bloss leiblichen Ge-

wie der höhern Eingebung meines Schutzheiligen, immer vertraut, hat mich bisher sicher durch das Leben geführt und mich beschützt von allen Gefahren des Leibes und der Seele.

fahren warnt uns der sokratische Dämon.. unterwegens spricht die innere Stimme zu uns : was thust du hier ?.. er hält ein.. und noch indem er nachsinnt, kommt ein Felsenstück herabgestürzt.

Mais Hoffmann s'est gardé de ces plates anecdotes où le sujet pressent mystérieusement la chute d'un rocher ou d'un meuble, l'écroulement d'une maison, qui l'eussent infailliblement mis à mort. Le rôle protecteur qu'il lui attribue est plus général et plus poétique. D'ailleurs il entend le plus souvent par pressentiment la prescience d'un événement malheureux et nécessaire, le « sombre pressentiment, dunkle Ahnung » qui attriste déjà l'enfance de ses héros et les suit toute leur vie (Elix.., 196, 197), la plainte de l'homme qui, dès qu'il a conscience de lui-même et de la vie, se sent la proie d'une Puissance capricieuse et cruelle qui l'a marqué d'avance comme sa victime. Cette crainte du destin se trouve exprimée le plus fortement dans les « Contes nocturnes » ; c'est là que les pressentiments sont le plus sombres, épais nuages de tempête qui se répandent sur la vie du héros (Sandmann, 7 ; Jesuiterkirche 107 ; Majorat 175) « présages d'un avenir noir, gros de malheur ». Ces chevaliers de l'Infortune, qui redoutent même le bonheur comme le pire piège que leur tend la destinée, et comme Nathanaël, rêvent des plus sombres catastrophes jusque dans les bras de leur amante, ce sont autant de Hoffmanns. Lui aussi a cru avec persistance à sa mauvaise étoile, et noté dans son Tagebuch « des pressentiments d'événements étranges, qui donnent à la vie une direction, ou — la terminent » (Hitzig II, 44).

Le rêve. — La complaisance avec laquelle Hoffmann nous fait part de ses lectures sur le rêve témoigne tout au moins de l'intérêt qu'il attachait à ce sujet. Nous avons déjà parlé

de Nudow, Moritz, Davidson, Tiedemann (Murr, 234); qu'Hoffmann ait lu, comme il le prétend (Brautwahl, 50) « le Songe de Scipion, et l'ouvrage célèbre d'Artémidore sur les rêves, et le Livre des Rêves de Francfort », cela est possible, — il est possible aussi qu'il n'en ait guère lu que les titres, et qu'il les cite par plaisanterie (c'est Tusmann qui les énumère). Il a profité de plus des fines observations de Lichtenberg, qu'il appelle un écrivain très spirituel (Brambilla, 105) et les idées de Novalis sur le rêve lui sont bien connues aussi.

D'une façon générale, Hoffmann conçoit le rêve comme un moyen de connaissance très sûr, c'est-à-dire non pas tant un moyen de connaître l'avenir prochain, qu'une révélation du monde supérieur dont les pressentiments nous ouvrent la porte, de cette « Erkenntnis » métaphysique et poétique qui concerne une réalité plus haute que celle du monde sensible. C'était la théorie de Schubert ; Novalis considérait le rêve comme un état où le Saint-Esprit se révèle immédiatement à nous, et non plus par l'intermédiaire de la raison (Ofterdingen, 9), et il faisait sans doute allusion à ce mode de connaissance supérieure lorsqu'il disait que la vie « n'est point un rêve, mais doit en devenir un et le sera peut-être » (Fragments, Heilborn II, 522).

Hoffmann aime à noter les degrés du rêve et à en signaler quelques phénomènes curieux, qu'il doit autant à sa propre observation qu'à ses lectures. Nous savons quelle importance il attache au « délire qui précède le moment où l'on s'endort »; c'est à ce moment précis que la vision est la plus intense, la plus précise et la plus riche ; il remarque que le rêve est un drame psychologique, une comédie où l'esprit confie à des personnages qu'il crée le soin de soutenir ou de discuter ses propres idées : un artiste entend la nuit les critiques les plus pénétrantes de son propre jeu. « Quand nous rêvons d'une

société de gens, avec quelle justesse faisons-nous parler chacun suivant son caractère ! Et pourquoi n'y réussissons-nous pas quand nous écrivons ? » (Lichtenberg, II, 109, de l'édition de 1844). Lichtenberg note aussi que certaines visions sont si précises et si étrangement réalistes que l'imagination de l'écrivain le plus fantaisiste ne saurait en créer de semblables : ce sont des traits qu'on n'invente point, et qu'il faut avoir vus. De même, chez Hoffmann, un fantôme avale quelques gouttes de liqueur stomachique, au beau milieu de son apparition; ainsi le rêve mêle aux plus sublimes visions « des lieux communs de la vie, qu'il sait par là ironiser amèrement » (fragment de la « Vie de trois amis », 112). Hoffmann sait au contraire des cas où la représentation est fort indistincte, quoique l'impression sur la sensibilité soit profonde et durable : tels certains rêves qu'on se rappelle avoir racontés, mais dont on a oublié le contenu :

Unheiml. Gast, 99.

Vergebens rang ich aber darnach mich auf den Traum zu besinnen, der mich so entsetzt hatte. Deutlich bin ich mir bewusst, dass ich eben auch im Traum jenen schrecklichen Traum... öfters erzählt habe, aber nur, dass ich jenen Traum erzählt hatte, ohne mich auf seinen Inhalt besinnen zu können, war mir beim Erwachen erinnerlich

Symb. 180.

... der innere Kampf beim plötzlichen Aufschrecken aus einem bedeutungsvollen Traume, dessen genauen Inhalt der Erwachende nicht mehr wusste, der aber eine tiefe innere Wirkung zurückgelassen.

Il y a des rêves dits « symphatiques » qui font connaître au rêveur l'état des personnes qu'il chérit, ou auxquelles il est uni par des influences physiques ou psychiques ; ils sont une des manifestations fréquentes de la télépathie ; Hoffmann en raconte quelques-uns: le grand-oncle, dans le « Majorat », voit

en rêve l'apparition que le héros voit en réalité : « sache que j'ai rêvé la chose même qui t'est arrivée » (172). Hoffmann se souvenait sans doute de cas curieux rapportés par le répertoire de Mauchart ; deux personnages (VI, 167) font absolument le même songe relatif à la même personne, et s'étonnent au réveil « de cette rencontre merveilleuse des deux rêves, si exactement au même moment et avec des images si parfaitement semblables ».

Plus compliquée est l'histoire des rêves symphatiques de la fiancée de Théobald (Magnétiseur). Nous croyons pouvoir la rapporter à un exemple de rêve sympatique cité par Tiedemann, d'autant plus que cet exemple était connu d'autres compilateurs, comme Muratori (Fantasia, 1, 285) qui le relate en renvoyant à Tiedemann. Il est question chez ce dernier d'une dame qui assiste en rêve à la mort de son mari, voit les personnes étrangères qui l'entourent, reconnaît ensuite, d'après son rêve, un de ces étrangers auquel elle décrit la scène. Hoffmann s'est souvenu de quelques détails :

Magn, I, 154 sq.

... nun verfolgte das Bild des Geliebten, wie er in grässlichen Kämpfen blute, wie er, zu Boden geworfen, sterbend ihren Namen rufe, unaufhörlich das arme Mädchen...

Mit herzzerschneidendem Ton rief sie den Namen ihres Geliebten.

Tiedemann, Untersuchungen, III, 234 sq.

« Mein Liebster ist dahin, ich habe ihn eben sterben sehen. Es war an einer Wasserquelle... » [Le témoin :] Ihr Name, den er bis auf den letzten Seufzer aussprach.

Auf einmal erwachte sie mit einem kreischenden Geschrey... « Mein Liebster istdahin ! »

Il ressort du récit de Tiedemann que le rêve peut nous faire connaître d'avance des êtres ou des événements qui n'interviendront que plus tard dans notre vie. Cette espèce de rêve est appelée « prophétique » par Novalis (II, 180) qui y voit

un phénomène d'association, et par Schubert (Symb., 11). Le merveilleux qui en résulte est sans doute trop banal aux yeux de notre poète ; du moins n'en fait-il point souvent usage. Il arrive au héros des « Automates » d'apercevoir en rêve une chanteuse dont il s'éprend aussitôt et qu'effectivement il rencontre plus tard ; mais jamais chez Hoffmann le rêve n'annonce d'une manière grossièrement précise un fait à venir ; Hoffmann a procédé avec plus d'imagination et de délicatesse, et s'est intéressé non pas à la rencontre d'un événement conforme aux images du rêve, mais au fait psychologique, à l'illusion du déjà vu que cette coïncidence suscite en l'esprit de ses personnages.

D'où viennent les images du rêve ? De quelle activité sont-elles les effets ? La plupart des écrivains d'alors ont rapporté le rêve au fonctionnement de principes d'ordre inférieur, domptés à l'état de veille par les centres nerveux, éclipsés par l'activité spirituelle, mais redevenant nos maîtres quand la nuit a désorganisé momentanément le système cérébral. C'est le triomphe de l'abdomen sur le cerveau, de l'âme vitale (Seele) sur l'esprit (Geist), (Schubert, Symbolik). Novalis exprime cette idée en termes saisissants : pendant le sommeil, dit-il, le corps digère l'âme (II, 517-518). Lichtenberg descend plus bas encore, et voit dans le sommeil un phénomène de vie végétative. « Qu'est-ce que l'homme endormi ? Une simple plante... A-t-on jamais considéré le sommeil comme un état qui nous unit aux plantes ? » (Philosophische Bemerkungen, p. 85 de l'édition Kürschner.)

En faisant dépendre le rêve de ces forces inférieures, Schubert pensait rendre compte de son caractère prophétique : « les rêves prophétiques les plus étranges, dit-il, viennent très fréquemment de l'abdomen... car c'est l'abdomen qui prend la plus grande part aux vicissitudes de la nature extérieure, aux

variations dépendant de la lune, du soleil et des autres astres... » (Ahndungen, II, 138). Hoffmann pense arriver au même résultat en attribuant le rêve à l'activité d'un meilleur moi, d'un esprit de l'esprit, dont nous ne percevons la voix plus fine que pendant le repos de l'organisme.

Les visions du rêve sont « des esquisses auxquelles l'esprit s'amuse, quand le tyran appelé corps l'a délivré de son service d'esclave » (Floh, 86). C'est l'esprit qui nous conduit « aux champs éthérés, quand le sommeil maintient le corps dans des liens de plomb » (Don Juan, I, 73). Et il demande plaisamment au lecteur s'il ne connaît vraiment que les rêves qui proviennent du vin ou de la fièvre (Brambilla, 24). Il en est d'autres qui nous révèlent dans un clair scintillement l'éclat d'images enchantées, et si magiquement beaux qu'on se demande au réveil « si ces rêves-là ne sont pas à vrai dire notre existence, et si ce que nous prenons d'ordinaire pour notre vie ne serait pas la méprise de l'esprit aveuglé ? » (*Ibid.*)

Mais malgré la différence des modes d'explication, tous s'accordent à considérer le sommeil comme une libération « du monde des sens et de ses influences grossières » (Kluge, 367), pendant laquelle l'homme est susceptible d'impressions plus fines. C'est à un « poète caché », dit Schubert dans sa Symbolique, que nous devons les images de nos songes. Car Schubert n'entend pas par activité de l'abdomen un simple mécanisme physiologique ; il reconnaît « dans les fonctions du système ganglionnaire une activité spirituelle masquée... » (Symb., 114). Voilà ce « poète intime » qu'après Schubert Hoffmann s'est plu à rappeler (IV, 40) et dont la voix, « qui semble nous apporter une science étrangère, ne vient pourtant que du dedans de nous-mêmes » (Automate, 89) ; seulement pour Hoffmann elle vient d'en haut, non d'en bas. Au lieu d'être un des « côtés nocturnes » de la nature, le rêve est le côté

lumineux de l'âme. Il a pensé qu'il n'était pas « poétique » d'accorder une activité spirituelle cachée aux fonctions de l'abdomen, et nous a montré cette fois l'au-delà dans des hauteurs sereines, et non dans des abîmes de nuit.

Le *sentiment du déjà vu* dépend directement des impressions du rêve; pour Hoffmann, ce sentiment constitue l'un des symptômes de rapports sympathiques occultes. Cette dépendance est bien évidente dans la nouvelle intitulée, « Automate », où le jeune Ferdinand reconnaît en une chanteuse un personnage de son rêve; la même explication de ce phénomène se trouve dans Kluge, qui prétend que l'on peut percevoir des objets, « sans en avoir une conscience très nette au moment de la perception, bien que l'on puisse plus tard se souvenir de cette perception » (Kluge 346); il cite à l'appui certains faits observés sur les somnambules. Ce qui a spécialement intéressé Hoffmann, c'est bien plutôt la forme qu'affecte cette impression du déjà vu, que son origine. Il trouvait une fine et pénétrante analyse dans les « Fragments de Novalis », (édition de 1802, II, 292 sq.). Il y a, dit Novalis, de véritables « révélations de l'esprit. Ce n'est ni une vision, ni une audition, ni un sentiment, mais plutôt un composé de tout cela, un sentiment de certitude immédiate... Ce phénomène est particulièrement surprenant à l'aspect de certaines figures humaines, de certains visages, surtout à l'aperception d'yeux, de mines, de mouvements, à l'audition de certains mots, à la lecture de certains passages... » Et voilà pourquoi les héros d'Hoffmann, en voyant étinceler les yeux de Lindhorst ou de Torbern, en entendant certaines voix d'une sonorité cristalline, se troublent subitement, se taisent, ravis dans un autre monde qu'ils soupçonnent et qui les subjugue. On se rappelle aussi le cas d'Aurélie (Elixirs) qui, à la simple lecture d'un titre de roman, acquiert subitement la certitude

que son amant est un moine. De là vient la fréquence de l'épithète « fremd » chez Hoffmann : elle désigne l'irruption soudaine d'un phénomène étranger à la série des faits de conscience habituels, l'intrusion d'une autre réalité à laquelle le sujet est obligé d'ajouter foi aussi bien qu'à la réalité de sa vie quotidienne. C'est l'expression de l'au-delà en termes de psychologie ; — et le terme de déjà vu « schon gesehen » n'est qu'un essai d'explication postérieure, explication que le sujet va chercher dans ses rêves, pour sauvegarder l'illusion de l'unité de sa personnalité. Mais pour Hoffmann le rêve est déjà l'au-delà.

Cette impression du déjà vu est plus ou moins vive, ce n'est parfois qu'un souvenir confus, « dumpfe Erinnerung » ; c'est le vague souvenir de Pepusch se demandant si la petite Dörtje Elverdink ne lui apparut pas jadis en des circonstances toutes différentes : or, en tant que Pepusch, il ne se souvient plus qu'il fut jadis le chardon Zéhérit, amant de la princesse Gamaheh, alors tulipe. Quelquefois le souvenir, imprécis au début, se précise ; on reconnaît, et le souvenir se fait menaçant, on frissonne ; « dans les plus sombres profondeurs de l'âme s'agite un souvenir... j'ai vu déjà cet homme mêlé à quelque circonstance horrible, qui a déchiré mon cœur » (Murr, 52). C'est le cas du baron du Magnétiseur, qui retrouve en Alban l'épouvantable major danois qu'il connut dans sa jeunesse, et de Nathanaël qui voit en Coppola « le double et le revenant maudit de Coppélius » (Sandmann, 27). D'autres fois encore on se rappelle les circonstances exactes de la première vision : une image, une statue, un fantôme de rêve réapparaissent sous une forme un peu différente : « ne l'as-tu pas déjà vue chez Breughel, chez Callot ou chez Rembrandt ? » (Sylvester-Nacht, I-264). Aurélie n'est pour le moine qu'une incarnation de la statue de sainte Rosalie, qui se con-

fessait à lui et qu'il aimait (Elixirs, 58), et Aurélie à son tour retrouvait en Médard le fantôme aimé de ses rêves. (Elixirs, 191. Cf. aussi I, 267 et Bergwerke von Falun 175-177, Ulla est vue d'abord en rêve). Hoffmann avait dans Novalis des modèles de ces incarnations successives : la fleur bleue se retrouve dans la vie, et même souvent, lorsqu'on cherche bien (Mathilde, Cyané, Maria). A chaque nouvelle découverte, le héros voit se révéler soudain tout un infini qu'il ne soupçonnait point jusque-là, ou du moins dont il prend seulement alors une conscience aiguë : « Oui, c'est toi, — et c'est toi que j'ai aimée de tout temps, figure angélique ! — je t'ai vue dans mes rêves » (I, 267). Cela rappelle le dialogue de Henri et de Maria de Hohenzollern « Woher kennst du mich ? — O, von alten Zeiten » (Ofterdingen, 168). Voilà les « moments cosmiques » où s'opèrent les véritables révélations de l'esprit ; le sujet découvre, à propos de la réalité extérieure, des parties secrètes de son moi, ses rêves, tout un monde transcendant qu'il porte inconsciemment en lui ; le livre de la destinée s'ouvre alors sous ses yeux, écrit en caractères étrangers dont il « sent » la signification, le livre où Ofterdingen lit sa vie (I, 91) où l'étudiant Anselme griffonne la sienne en lettres magiques (G. Topf, 223).

2° Perte de la personnalité

Des phénomènes de sympathie il résulte que la vie mentale n'est pas homogène : elle est formée de séries distinctes de faits psychologiques, avec des interférences soudaines où le sujet prend pleinement conscience de la totalité de son moi. C'est un somnambulisme permanent, mais le centre de perception, le principe d'unité, est en général assez puissant pour embrasser à la fois les diverses séries de phénomènes, si

vague que puisse être d'ailleurs la notion qu'il a de l'une d'entre elles. Cette notion s'efface-t-elle complètement ? Le sujet ne vit plus que d'une existence unilatérale ; des parties entières de son moi lui échappent, et il a perdu, avec le sentiment de sa duplicité, la conscience de sa personnalité ; tel le moine Sérapion à qui « une étoile ennemie avait ravi la connaissance de la duplicité, qui à vrai dire conditionne seule notre existence terrestre » (VI, 54). On dit alors que le sujet est fou.

La folie. — La folie a toujours vivement intéressé Hoffmann, car il en avait peur. Kreisler a toujours vu « aux aguets le fantôme livide aux yeux rouges étincelants, tendant vers lui ses griffes et ses poings osseux, par les trous de son manteau » (Kreisleriana, n° 3). Et le Kreisler vieilli du « Chat Murr » « avait eu de tout temps l'idée fixe que la folie le guettait comme une bête féroce avide de proie, et le déchirerait subitement un jour » (X, 140). Pourtant les biographes de notre poète ne relatent point dans sa vie des traits de folie bien caractérisés ; — qu'il souffrît parfois d'hallucinations et de rêves de fièvre, on le comprend assez lorsqu'on songe à la nervosité de son tempérament et au genre de vie qu'il mena ; — mais ce ne furent que des accidents passagers ; en particulier ses derniers instants furent d'une lucidité remarquable. En somme s'il eut une idée fixe, ce fut précisément la crainte des idées fixes, mais rien de plus.

Il eut peur de la folie, c'est pourquoi il aima à en parler. Il n'est peut-être pas un de ses héros, depuis l'étudiant Anselme jusqu'aux Pepusch et aux Tyss de « Maître Puce » dont on ne puisse prétendre qu'ils sont fous ; les plus raisonnables, Cardillac, le tonnelier de Nuremberg, Maître Wacht, ont des passions inexplicables ou des aversions injustifiées. Décrire des aliénés, ce fut la spécialité littéraire d'Hoffmann, et Louis

Börne, qui lui refuse le talent poétique proprement dit, donne à ses œuvres une valeur quasi-scientifique : « c'est un manuel avec de belles images, c'est le Pinel élégant, c'est l'épopée de la folie ». Ses relations avec Marcus, Speyer, Koreff, tous trois aliénistes éminents, et les visites fréquentes qu'il eut l'occasion de faire aux cliniques, — il cite dans les Elixirs l'hôpital de Sankt Getreu près Bamberg, dont le directeur, « un médecin de génie » (Elixirs, 265), était précisément son ami Marcus, — confirmèrent et précisèrent les connaissances qu'il puisa dans les livres. Il dit quelque part avoir avidement dévoré tous les ouvrages traitant de l'Idée Fixe (Œdes Haus, 148). Il lut les Rhapsodies de Reil, et le livre alors classique de Pinel, le « Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie », ouvrage déjà ancien (de l'an IX), d'ailleurs moins riche de faits et présenté sous une forme moins séduisante que le livre de Reil. Les « Rhapsodien über die Anwendung der psychologischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen » (Halle 1803), fréquemment citées par Schubert, lues aussi de Kleist, furent la principale source d'Hoffmann, en ce qui concerne l'aliénation. Il recourut aussi aux ouvrages de Tiedemann, Muratori, Mauchart, et sans doute à d'autres recueils du même genre, ou à des revues qu'il a omis de rappeler.

Que sait-il de la folie ? Le vocabulaire allemand est riche de termes qui désignent l'aliénation et ses diverses formes. Certains auteurs, comme Reil, tentent de classer les différents cas de folie à l'aide des vocables allemands qui les désignent. D'autres emploient de préférence les mots latins, dont Hoffmann, toujours à l'affût du baroque, s'empare pour faire rire le lecteur au déballage de son érudition. La petite classification suivante, qu'Hoffmann dit avoir empruntée au livre de Kluge, où elle ne se trouve pas, est due sans doute à

un ouvrage de Chiarurgi : « Abhandlung über den Wahnsinn » traduit de l'italien en 1795. Hoffmann pouvait régaler son goût de dénominations bizarres à la lecture de ce traité, qui nous présente un « tableau synoptique de l'aliénation » péchant par excès plutôt que par défaut.

Murr, 147.

Der Prinz Ignatius..., der offenbar an einer *Paranoia* laboriert, an einer *fatuitas*, *stoliditas*, die nach Kluge eine sehr angenehme Sorte der eigentlichen *Narrheit* ist.

Chiarurgi, 451-2.

Das Wort dementia drückte die Sache [den Wahnsinn] am besten aus; indess ist die griechische Benennung *paranoia* gleichbedeutend...

512.

[Quelques écrivains] gaben dem Blödsinn den Namen *stoliditas* oder stultitia (*Narrheit*, Albernheit) und begriffen... unter eben diesem Namen auch die *Fatuitas* (Aberwitz).

Notre poète distingue d'une façon générale deux types bien différents de la folie : la folie furieuse (Raserei) et l'idée fixe. De la première il donne des exemples principalement dans les Elixirs du Diable, où tour à tour Médard et Valentin commettent les plus sauvages excès sous l'impulsion d'un délire subit ; Hoffmann déclare devoir à Pinel ce qu'il sait de cette rage de meurtres propre aux foux furieux :

VI, 29.

Die Gefahr, dass wie der französische Arzt Pinel häufige Fälle anführt, von fixen Ideen Befallene oft plötzlich in Tobsucht geraten, und wie ein wütendes Tier alles um sich her morden.

Pinel, 20.

... instinct destructeur de quelques aliénés... propension aveugle et féroce à tremper leurs mains dans le sang et à déchirer les entrailles de leurs semblables.

Kreisler se figure « avoir voulu tuer la princesse (Hedwiga) dans un accès de fureur » (Murr, 140) et le moine Médard,

au pied de l'autel où on va le marier à Aurélie, pris d'une crise soudaine de folie, lui plonge son couteau dans le sein et s'enfuit en renversant tout sur son passage (Elixirs, 200). Hoffmann s'est plu d'ailleurs à chercher dans l'excitation de l'instinct sexuel, les causes de cette fureur meurtrière ; Médardus dans les bras d'Euphémie médite la mort de sa complice, et ce n'est que la chute accidentelle de son couteau qui recule de quelques instants le crime qu'il médite. A la prise de voile d'Aurélie, il songe à « l'embrasser avec toute l'ardeur d'un désir furieux, puis à lui donner la mort ». C'étaient des conceptions courantes à cette époque, familières, par exemple à Zacharias Werner; déjà Novalis établissait une « association entre volupté, religion et cruauté » (Fragm. II, 341 ; Nov.[1] II, 462) et s'étonnait « que le vrai fond de la cruauté soit la volupté » (*Ibid.* II, 320 ; Nov.[1] II, 462). Ce sont des idées que Schubert partage encore ; jouant sur les mots, il rappelle dans une note de la Symbolique « die schon längst anerkannte Verwandtschaft der Wollust (*Fleischeslust*) und Mordlust » (123) ; et peut-être le cas rapporté par Schubert (Symbolik, 118), d'un fou qui, la crise venue, jetait autour de lui des regards farouches et méchants, et riait à son aise d'un rire effroyable, a-t-il inspiré la page d'une « fantaisie rouge » suivant l'expression de Börne, où Médard sent « se réveiller en lui les esprits de l'enfer » et pousse son rire insensé avant d'assassiner celle qu'il aime (Elixirs, 199-200).

Cette fureur de destruction s'exerce aussi bien sur la propre personne du fou, s'il pense provoquer ainsi l'étonnement et l'admiration. Hoffmann en connaît de nombreux exemples :

VII, 16.
Gab es denn nicht von den vom Teufel besessenen Ursulerin-

Cf. l'histoire des Ursulines dans Bekker, Monde enchanté, IV, chap. XI, p. 205 sq.

nen, von jenen miauenden Nonnen, von den in gr¨sslichen Verrenkungen sich windenden Verzückten bis auf jenes Weib im Würzburger Hospital, die sich, den wütendsten Schmerz nicht achtend, Glasscherben, Nadeln in die Aderlaswunde bohrte, damit der Arzt... erstaunen sollte, ja bis auf die berüchtigte Manson in der neuesten Zeit, gab es denn nicht... eine Menge Weiber etc.

Symb. 130.

... Auch jene Klosterfräulein pflegten... täglich eine Stunde lang wie die Katzen zu heulen...

Reils, Rhap, 358.

Fixer Wahn, durch Aufopferungen... die Menschen zu verwirren... Ins Julius-Spital zu Würzburg.., kam eine Weibsperson, der vor ein paar Wochen zur Ader gelassen war, und gab vor, dass sie eine Geschwulst am Arm hatte. Bey der Untersuchung fand sich... eine Erhöhung, aus der man ein Stück Glas, zwey zusammengedrehete Haarnadeln, und eine abgebrochene Nadel herauszog... Wahrscheinlich hatte dies Weib sich durch die Aderlasswunde das Glas und die Nadeln unter die Haut gesteckt, und die Schmerzen nicht geachtet um nur die hämische Freude zu haben, Aufsehen zu erregen.

Quant à la « fameuse Manson » à laquelle Hoffmann fait allusion, c'était l'héroïne alors bien connue du procès Fualdès (1817-19) et il en aura entendu parler dans les gazettes.

Il est naturel que le fou allie à ce désir de surprendre un vif goût du mensonge en général. Schubert prétend que des « aliénés, qui tinrent pour la leur propre une histoire entièrement inventée par eux, ne sont pas rares » et cite à l'appui l'histoire d'un fou, qui sut si bien par ses mensonges tromper ses amis et même des magistrats, qu'on lui ôta la camisole de force (Symb. 120-1) : de même Médardus se fait passer auprès de ses juges pour un seigneur polonais; de même Victorin raconte au garde-forestier qui l'a recueilli des histoires invrai-

semblables (II, 264). Pour guérir ce goût des mensonges, et le délire en général, Reil recommande entre autres un moyen énergique : les coups (Rhaps. 387) « les corrections conviennent... pour ceux qui ont encore quelque jugement, sont malicieux, affectent la tranquillité pour nuire ensuite en cachette ». C'est le moyen qu'on emploie aussi contre le malheureux Victorin ; d'ailleurs il convenait assez aux habitudes de ce temps-là, — qu'on lise seulement les descriptions de Reil sur le traitement des aliénés, — pour que les ouvrages de médecine puissent se dispenser de le mentionner.

L'idée fixe. — Plus féconds en observations pour le psychologue sont encore les phénomènes d'idée fixe, qui ont leur source uniquement dans l'imagination du malade. Il ne s'agit point ici, comme pour la folie furieuse, d'un état de surexcitation passagère où le sujet ne sait plus ce qu'il fait, mais d'une modification durable de la conscience. Le délire bouleverse de fond en comble toutes les séries de faits psychologiques ; l'idée fixe supprime radicalement certaines de ces séries, mais systématise plus fortement qu'à l'état normal celles qui subsistent ; aussi les aliénistes sont d'accord sur la logique remarquable de leurs malades ; et le moine Sérapion démontre clairement à ses visiteurs qu'il est sensé et qu'eux sont les fous. L'histoire de Sérapion est évidemment inspirée de celle du père jésuite Sgambari, qui se figurait être cardinal comme Sérapion se croyait martyr et démontrait aux importuns l'impossibilité de lui prouver sa folie. Cette anecdote, Hoffmann la trouvait à la fois dans Reil et dans la psychologie de Mauchart, qu'il connaissait aussi (Reportorium für empirische Psychologie, t. II, p. 20). Nous rapprochons le texte de Hoffmann de celui des Rhapsodies :

Serap., VI, 23.	Rhapsodien, 316.
« Es ist vom Wahnsinne die	Der Pater Sgambari bildete sich

Rede, leidet einer von uns an dieser bösen Krankheit, so ist das offenbar bei Ihnen der Fall in viel höherem Grade als bei mir. Sie behaupten, es sei fixe Idee, dass ich mich für den Märtyrer Serapion halte... Bin ich nun wirklich wahnsinnig, so kann nur ein Verrückter wähnen, dass er imstande sein werde mir die fixe Idee die der Wahnsinn erzeugt hat, auszureden... Bin ich aber nicht wahnsinnig und wirklich der Märtyrer Serapion, so ist es wieder ein thörichtes Unternehmen mir das ausreden zu wollen. ein, Kardinal zu seyn. Der Provincial suchte ihn von diesem Wahn zu befreien; allein er antwortete ihm mit folgendem Dilemma : entweder halten sie mich für einen Narren oder nicht. Im letzten Fall begehen Sie ein grosses Unrecht, dass Sie mit mir in einem solchen Ton reden. Im ersten Fall halte ich Sie, mit Ihrer Erlaubnis, für einen grösseren Narren als micht selbst, weil Sie sich vorstellen, einen Narren durch blosses Zureden von seinem Wahn überzeugen zu können.

Les fous sont conséquents dans leur folie ; ils se conduisent comme les personnages qu'ils se figurent être. Le malade a plusieurs existences successives, et chacune est homogène, sans correspondre avec les autres. Victorin dans ses accès voit à ses côtés un autre moi qu'il appelle le « moi de ses pensées » et auquel il rapporte tous les actes qui ne sont point en accord avec sa mentalité habituelle (II, 265-266). Ainsi un malade de Reil se croyant guéri, avait inventé un second moi, un moi convalescent couché près de lui. Hoffmann mentionne une de ces amusantes illusions; elle est produite, il est vrai, non plus par la folie, mais par l'ivresse, et il la cite d'après le recueil de Mauchart ; c'est l'histoire d'un employé würtembergeois, qui, revenant fort tard du cabaret, tombe dans l'escalier, et demande à son secrétaire qui l'accompagne s'il s'est fait mal (Brambilla, 55 ; Maucharts Repertorium, I, 109). Il y a là en germe la folie du dédoublement. Parfois l'illusion est plus radicale encore ; il y a, dit Reil « des idées fixes qui se rapportent à des transformations du corps et de la personnalité.., le malade croit à des transformations de parties

isolées ou à une métamorphose de son essence, se figure devenu un grain d'orge, une cruche, un loup etc. » (Rhaps., 337-8). Et sur la foi de Reil Hoffmann parle d'un savant qui ne voulait pas quitter sa chambre, « tout simplement parce qu'il se prenait pour un grain d'orge et craignait d'être dévoré par les poules » (VI, 23).

On peut classer dans le même ordre de faits, les cas de vampirisme; Reil voyait en eux des « idées fixes relatives à la superstition » (Rhapsodien, 344) ; et Wagner dans ses Beyträge zur Anthropologie » (Vienne, 1794-96) appelait la maladie « melancholia vampirismus » (II, 20) et rapportait plusieurs cas d'après une relation officielle. Hoffmann dit avoir consulté le traité de Michael Ranft mais les passages qu'il cite (la lettre d'un officier de Belgrade à un célèbre docteur de Leipzig)[1] ne se trouvent ni dans l'édition allemande, ni dans l'édition latine, que possède du petit ouvrage de Ranft la bibliothèque royale de Munich. Il a lu de plus le « Vampire » de Polidori, qu'avec tous ses contemporains il attribue à Byron. Du reste, il eut très probablement une autre source littéraire, sans doute un ancien roman, car il dit « avoir lu cette horrible histoire de fantômes dans un vieux livre... les abominables exploits de la vieille [de la mère de son vampire] y étaient expliqués tout au long et con amore » (IX, 188). Il n'a traité lui-même le vampirisme qu'en passant, n'en reparle nulle part dans ses œuvres, et ce qu'il en dit dans sa courte nouvelle ne vaut pas la peine qu'on s'y arrête.

La plus amusante des illusions produites par l'idée fixe, —

1. IX, 173. « In dem Dorfe, Kinklina genannt, hat es sich zugetragen, dass zwei Brüder von einen Vampyr geplaget wurden... es war der Fähndrich des Prinz-Alexandrinischen Regiments, Sigismund Alexander Friedrich von Kottwitz. » Wagner, Beyträge zur Anthropologie (Wien, 1794-96), II, 20 sq. donne un extrait de la relation officielle du 7 janvier 1732, signée : Freyherr von Kötwitz. Fähndrich von Alexander R. Le nom de « Kinklina » ne figure pas dans la relation.

ou par l'ivresse, — est bien celle de l'étudiant Anselme, qui, regardant couler l'Elbe du haut du pont de Dresde, s'imagine être dans une fiole de verre, ainsi que les passants. Il est sans doute permis de rapprocher ce délicieux passage d'une anecdote contée par Reil : l'étudiant Anselme s'y trouve déjà, avec sa folie, sa profondeur et ses subtilités :

G. T. 238.

Aber, meine besten werthesten Herren, sagtè der Student Anselmus, spüren Sie es denn nicht, dass Sie alle sammt und sonders in glasernen Flaschen sitzen...? — Da schlugen die Kreuzschüler und die Praktikanten eine helle Lache auf und schrien : « Der Studiosus ist toll, er bildet sich ein in einer gläsernen Flasche zu sitzen und steht auf der Elbbrücke und sieht gerade hinein ins Wasser. Gehen wir nur weiter ! »

Rhapsodien, 72.

Ein Candidat, der erst aus dem Irrenhause entlassen war, sass an einem schönen Fruhlingsabend am. Abhange des Ufers... Eine lange, hagere Figur... ein Zug des Tiefsinnes schien der herrschende in seiner... Physiognomie zu seyn. Starr sah er vor sich hin in den Fluss... Es schien als beobachtete er seinen Schatten... « Sie scheinen in tiefes Nachdenken versenkt ! So redete ein Vorübergehender ihn an. « Ichweissnicht, sagte er..., bin ich das in dem Strome dort, oder das, indem er auf sich deutete, was hier in den Strom sieht ? »

Reil note la valeur des phénomènes auditifs qui accompagnent cet état d'aliénation légère due à la fièvre ou à l'ivresse (Irresinn im Rausch und in Gefässfiebern) : « Les malades entendent le carrillon des cloches, le mugissement du vent » (273). De même Anselme dans sa prison de verre ne peut « se remuer, ni même penser quoi que ce soit de raisonnable, sans qu'il en résulte un charivari infernal de tintements sonores » (G. T., 238). Et quand il contemple sous le sureau les jeux des trois serpents d'or, à chaque repli de leurs corps étincelants il entend « des accords magnifiques, comme des cloches de cristal » (G. T. 198).

Comment guérir l'idée fixe ? L'originalité de Reil fut l'application de la cure « psychologique ». Il s'agit de reconstituer les forces morales du malade ; et tous les moyens, physiques ou psychiques, doivent y être employés dès qu'ils ont pour effet de fortifier l'organisme. car le « sens commun » (Gemeingefühl) transmet à l'organe psychique les modifications relatives au corps (181-2) ; une forte nourriture, le vin, et en général tous les excitants de l'organisme relèvent d'autant la personne morale. C'est aussi le conseil que donnent les aliénistes chez Hoffmann : « Mangez des aliments nourrissants, buvez des vins forts » (Œdes Haus, 149). Mais il ne faut pas négliger non plus de s'adresser directement au principe psychique : la musique en particulier « agit par l'oreille, sur l'âme... parle immédiatement à notre cœur, tend nos sensations, excite nos passions l'une après l'autre, et apaise la tempête de l'âme » Rhapsodien, 206) ; Reil voit en elle un puissant moyen de guérison. Hoffmann ne pouvait pas ne pas partager cette opinion : « Chante, joue de l'instrument magique » dit la folle Hedwiga à sa compagne ; « peut-être réussiras-tu à conjurer dans l'Orcus les esprits ennemis qui voulaient me dominer » (Murr 52). Mais le jeune baron du Majorat reproche à son hôte « d'exalter sa femme par la musique et le chant » et attribue à leur charme funeste les hallucinations de la baronnesse (III, 195).

Quelle idée Hoffmann se fait-il de la folie ? D'où vient-elle ? Et n'a-t-elle point une valeur plus haute que celle que lui accorde l'opinion populaire ? Sérapion déclare à ceux qui veulent le convertir à la raison qu'il mène depuis de longues années une vie tranquille et comtemplative, en paix avec Dieu et avec la nature ; le monde extérieur lui est fermé, le monde de l'âme ne s'en épanouit que plus magnifiquement sous ses yeux : car la folie est un moyen de connaissance

spirituelle : Victorin dans ses crises connaît — on ne sait comment — l'histoire intime de Médard : il est vrai qu'ici l'affinité naturelle contribue à expliquer le mystère. Folie, sympathie, rêve, somnambulisme, ce sont aux yeux des théoriciens du temps autant de termes presque équivalents, exprimant au point de vue métaphysique et mystique un mode de conscience plus directe de la réalité cachée, une relation immédiate avec l'au-delà. Schubert attribue également « au somnambulisme, au rêve, à l'aliénation, ce mode de connaissance prophétique » (Symbolik, 200). « Il est caractéristique, dit Euphémie dans les « Elixirs », que souvent des aliénés, comme s'ils étaient en rapport plus étroit avec l'Esprit, et bien que sous l'impulsion d'un principe spirituel étranger, pénètrent ce qui est caché au fond de nous, et l'expriment en accords étranges » (II, 64). Mais pour Hoffmann c'est de l'au-delà que les aliénés tiennent cette faculté de divination, c'est de la Puissance supérieure qui dispose à son gré de la force spirituelle dont nous ne sommes ici-bas que les dépositaires et non les possesseurs (VI, 23); c'est son caprice qui nous envoie la folie ; mais elle réserve à ses victimes de soulever le voile d'Isis.

3° Dédoublement de la personnalité

C'est une forme particulière de la folie ; Mauchart et Reil nous ont cité des cas où le malade se perçoit en double. Le malade a conscience de tous les phénomènes qui constituent son être mental, mais le lien de ces phénomènes lui échappant, il projette les uns au dehors de lui-même, et crée un personnage fantastique auquel il rapporte les parties de son moi qui ne peuvent plus faire corps avec celles dont il assume la responsabilité. Dans la simple folie, ces séries sont oubliées ;

elles sont maintenant perçues, mais objectivement. Schubert connaît ce « sentiment de double personnalité » (Symbolik, 110), mais Hoffmann en décrit la genèse avec une netteté qui dépasse de beaucoup les indications éparses chez ses auteurs. « J'avais, dit Victorin, de grands projets... mais tandis que je délibérais avec moi-même, il me sembla que mes pensées les plus intimes sortirent du dedans de moi-même et s'incarnèrent en un être corporel, effroyable, et pourtant mon moi » (Elixirs, 265). Ce second moi, ou double (Doppelgänger ou Doppeltgänger) est souvent évoqué par Hoffmann ; ses dernières œuvres surtout sont d'une richesse surprenante à cet égard : il n'est guère de personnage de « Maître Floh », si humble soit-il, qui n'ait son double ; seul maître Floh lui-même, qui mène toute l'action, n'en a point. « Princesse Brambilla » ne se comprend que si l'on admet cette étrange faculté que les personnages y possèdent de voir le monde en double, en commençant par eux-mêmes. Les animaux eux-mêmes éprouvent la terreur du double : le chat Murr est trop « philistin » pour avoir de pareilles hallucinations, mais le brave Berganza, à la nuit du sabbat, se figure qu'il va lui « falloir sortir de son propre corps » et voit de temps en temps un autre Berganza couché à ses côtés, « et c'était encore moi-même, et le Berganza, qui voyait l'autre sous le poing des sorcières, c'était moi aussi » (I, 85). Il va de soi que ce dernier trait n'était qu'une plaisante fantaisie de poète, et qu'Hoffmann ne trouvait nulle part d'exemple d'animaux sujets à ces rêveries. Les théoriciens modernes du « Doppel-Ich » comme Émile Lucka, refusent catégoriquement aux animaux (on se demande ce qui leur permet d'être si affirmatifs) ce privilège qu'ils n'accordent même point à la femme (Verdoppelungen des Ich, dans les « Preussische Jahrbücher », janvier 1904) : il n'appartiendrait qu'aux sensibilités profondes et raffinées, aux

esprits conscients de leur valeur morale, d'éprouver la frayeur du dédoublement. Sans discuter ces thèses *a priori*, constatons simplement qu'Hoffmann éprouva réellement cette frayeur du dédoublement, qu'elle fut pour lui plus qu'un simple motif littéraire. Le 6 janvier 1803, il note dans son journal, à Plozk, des pensées de mort et la visiou d'uu double (Hitzig, I, 275). C'était une représentation qui lui était familière, même sans hallucination. « Je pense mon moi vu à travers un verre multipliant; toutes les figures qui se meuvent autour de moi sont des moi... » (H^II 59).

Dans la littérature le motif des Ménechmes et des Sosies fournissait bien une analogie au « double », mais on n'y avait vu jusqu'alors qu'une occasion d'intrigues comiques. Ni Jean Paul, ni Kleist lui-même n'avaient dit l'épouvante de leurs héros devant leur second moi; pour Siebenkäs c'est une joie que d'apercevoir à l'église, le jour de ses noces, la face terreuse de son double, qui n'est autre que son bon vieil ami Leibgeber. D'ailleurs il n'est point question en tout cela de « doubles » à proprement parler : ce sont des Ménechmes, comme l'oncle et le neveu du « Cœur de Pierre », et comme les héros de Schiller. Jeau Paul définit les « Doppelgänger » « des personnes qui se voient elles-mêmes » (Siebenkäs, chap. II, note). La littérature médicale et le folklore du temps désignaieut ce phénomène du nom de « second sight », « das zweite Gesicht », hallucination fréquente, disait-on, chez les paysans de certaines contrées de l'Écosse (Muratori, Einbildungskraft, II, 137). Les héros d'Hoffmann en sont à leur tour si souvent victimes qu'il est possible d'établir en les observant uue classification des faits de dédoublement.

Il convient tout d'abord d'écarter les cas de simple ressemblance de deux individus, dont chacun conserve intégralement sa personnalité (Gelübde, Steinernes Herz) et aussi les cas où le dédoublement est dû à une expérience de physique ou à une plaisanterie : ainsi l'artiste Salvator Rosa amène sur la scène un second Signor Pasquale que le pauvre vieux reconnaît avec terreur comme son double. De même, maître Abraham trouve amusant de faire peur à Kreisler en lui montrant, grâce à une combinaison de miroirs concaves, son propre moi (Murr, 147-8). Ces « tours » se trouvaient fréquemment mentionnés par les livres de soi-disant sorcellerie qu'Hoffmann avait à sa disposition. La « Magie naturelle » de Wiegleb en donne la recette : « Les chambres où ce tour de sorcellerie a lieu sont arrangées d'une façon particulière, difficile à découvrir. Un charlatan de cette espèce fit croire à un savant qui croyait à l'existence de génies, qu'il allait lui montrer son propre génie » (Wiegleb, I, 35). On fait apparaître le fantôme dans un endroit sombre, où l'on projette la lumière à l'aide de miroirs (*Ibid*, V, 81-3). Hoffmann était curieux de pareilles expériences, lisait assidûment Wiegleb, rêvait de se monter un jour un automate, et sans doute, comme maître Abraham, il eût aussi mystifié ses amis, si sa maison de Berlin, ses fonctions et son cercle chez Lutter et Wegener lui en avaient laissé la faculté et le loisir.

Devant certains personnages énigmatiques nous avons déjà l'impression — plus ou moins confuse — d'une existence double ; il y a des êtres qui ne sont pas ce qu'ils semblent être, ou plutôt qui sont cela et en même temps quelque autre chose, que le spectateur pressent vaguement et qu'il n'ose exprimer ; les traits s'effacent, la voix s'altère, un second être étranger et pourtant déjà vu apparaît sous le premier, puis

tout se brouille à nouveau, et le personnage reparaît sous sa forme habituelle et se moque de son interlocuteur (1e Sylvester-Nacht, I, 254-7). Souwarow « entre avec un bon visage de jeune homme... et voici que c'est un vieillard à la face d'une pâleur mortelle, fanée, ridée, qui me regarde fixement... » (2e nuit, I, 259). Les héros d'Hoffmann sont habitués à ces sortes d'hallucinations, et les redoutent : Elis Fröbom craint de voir apparaître le vieux mineur en chaque fille qui se présente à lui (Bergwerke, 177). Ils en concluent à l'existence d'un principe supérieur, arbitraire, qui les poursuit partout et sous toutes sortes de formes, magnétiseur suprême qui capte à son profit toutes les existences et anime les corps à notre insu.

Quelquefois l'on distingue très nettement deux personnalités dans le même personnage, sans qu'on ait lieu d'ailleurs de se croire fou soi-même. De là à l'objectivation de l'une de ces personnalités, il n'y a qu'un pas ; dans le « Vase d'or », Lindhorst, en vrai souverain des esprits, dédaigne d'effrayer les braves bourgeois de Dresde par un tour si facile pour lui, il se contente de leur faire constater à loisir qu'il est double, sans le leur prouver sous une forme sensible ; ils reconnaissent du premier coup d'œil auquel des deux Lindhorst ils ont affaire : « L'archiviste avait encore aujourd'hui son humeur particulière ; demain il sera certainement paisible et ne dira pas un mot, regardant en silence la fumée de sa pipe ou lisant les journaux ; il n'y faut pas prendre garde » (G. Topf, 193). Le major danois du « Magnétiseur » « avait parfois des jours où il n'était plus semblable à lui-même. Le ton d'ordinaire dur et grondant de sa voix de basse avait alors des sonorités indescriptibles, et l'on ne pouvait s'arracher à son regard... mais ces jours là étaient suivis d'ordinaire d'une épouvantable tempête. » Voilà le « dualisme chronique » dont souffrent

aussi les personnages de Brambilla (XI, 104) signalé d'ailleurs dans la « Symbolique » de Schubert (postérieurement au « Magnétiseur », et qu'Hoffmann n'a pu lire avant l'achèvement du « Vase d'or ») : « le phénomène de deux individualités bien distinctes l'une de l'autre et bien cohérentes en elles-mêmes, et qui, d'une façon merveilleuse, sont unies dans une seule et même personne » (108).

On a tort de dire deux individualités; car le phénomène est d'une nature si riche, si complexe, que le calcul des personnalités ne saurait se faire avec certitude : le même personnage, outre qu'il « unit en lui les deux natures différentes » a aussi la faculté contraire de faire apparaître l'une de ses natures sous des formes diverses : ainsi le major danois réapparaît sous les traits d'Alban. De même le Coppélius du « Sandmann » revêt l'apparence du marchand de lunettes Coppola, quoiqu'il soit bien évident qu'une seule personnalité subsiste au fond de ces deux êtres. On peut en rapprocher les nombreux passages des « Elixirs » où Aurélie est présentée comme une simple incarnation de sainte Rosalie (II, 58, 179, 199, 213).

Jusqu'ici le sujet a pressenti, parfois très clairement, mais enfin pressenti seulement et non aperçu l'existence simultanée de deux personnalités ; il y a eu « Doppelwesen » sans « Doppelgänger ». Avec la perception du « Doppelgänger » nous rentrons dans les cas de folie ; cette perception est différente suivant que le sujet voit son propre double, ou voit un autre en double. Dans « l'Esprit élémentaire », le lieutenant, qui vient d'assister avec le major O'Malley à une conjuration d'esprits, est saisi d'effroi en apercevant sous la forêt deux O'Malley (161) ; ce lieutenant est d'ailleurs victime d'hallucinations si étranges que sa folie n'est pas douteuse. Plus intéressant est le cas où le sujet s'aperçoit lui-même ; c'est au

sens strict de la définition de Jean Paul « des gens qui se voient eux-mêmes », l'unique cas où l'on puisse parler de « doubles », sinon de dédoublement. Kreisler et Médard entre autres sont sujets à cette hallucination, mais comment est-elle possible ? Et comment sont-ils amenés à se créer un autre moi ?

Cela tient à ce que d'une façon générale le sujet est incapable de se dominer ; il y a désaccord intime dans sa mentalité ; il subit trop violemment l'influence du monde extérieur et réagit si fortement à son tour qu'il attribue sa réaction à un autre. C'est l'origine de ces représentations forcées (Zwangsvorstellungen) dont parle la psychologie moderne et qu'Hoffmann a clairement décrites sans leur donner de dénomination particulière. Le malade ne peut arriver à écarter certaines images, et en conclut qu'une partie de son moi lui est devenue étrangère, ne lui obéit plus : « Chaque fois que, éveillé ou rêvant, je voulais voir en esprit Angélique, c'était Marguerite qui se présentait à moi » (VIII, 125). Médard veut parler, confesser ses crimes, « mais à mon effroi ce que je disais n'était absolument pas ce que je pensais et ce que je voulais dire... je faisais de nouveaux efforts, mais parole et pensée étaient follement en désaccord » (II, 168). Et c'est alors que ses pensées les plus intimes sortent de son moi pour constituer des moi distincts : « mon moi était divisé en cent parties. Chaque partie avait dans son propre mouvement une conscience propre de la vie et c'est en vain que la tête commandait aux membres... Alors les pensées des parties distinctes commencèrent à tourner » (Elixirs, 201). Giglio, souffrant de dualisme chronique, est brouillé avec lui-même et ne peut plus retenir sa propre personnalité (XI, 104).

C'est donc un autre moi qui commande à ces parties de moi rebelles ; c'est un étranger, souvent un ennemi, que le

premier moi envisage avec méfiance. C'est à lui qu'il rapporte les actions involontaires : « devant moi se tenait l'image sanglante de Victorin ; ce n'est pas moi, mais lui, qui avait prononcé ces paroles » (II, 74). Elis Fröbom, qui lui aussi se sent « comme partagé en deux parties » dont l'une est « son vrai moi » (VI, 190-191) donne à ses interlocuteurs des réponses absolument opposées à ses intentions, et qui « sortent tout à fait involontairement de lui » (VI, 182). Dans cet état le malade s'extériorise à lui-même, et se perçoit comme il perçoit les autres objets du monde extérieur ; principalement les sons de sa propre voix sont attribués à une activité étrangère ; Médard dit « qu'on répondit d'une voix creuse et sourde hors de lui-même » (II, 44) et qu'une « voix étrangère murmurait dans son intérieur » (II, 48). D'autres fois il « s'entend rire » (II, 215). Sa conscience, pour ainsi dire, flotte autour de son corps ; « c'est moi qui avais parlé, mais quand je me sentis séparé de mon moi mort, je m'aperçus que j'étais l'Idée incorporelle de mon moi, et je me reconnus bientôt comme le rouge nageant dans l'éther... » (II, 250) ; et voilà comment il arrive à se prendre pour son double.

Le rôle des phénomènes auditifs dans la production de cette hallucination, — ce que la psychologie moderne nomme Gedankerlautwerden — a été bien mis en lumière par Hoffmann, qui lui aussi s'est parfois « entendu ». Voici une bien fine observation de ce genre dans le « Sanktus » : le héros défend à l'actrice Bettina, par plaisanterie, de chanter à l'église, « mais je ne sais comment il arriva que mes paroles prirent tout à coup une sonorité si solennelle » (III, 119). C'est qu'une puissance maligne s'est pour un instant substituée à la personnalité. Une lettre à Hitzig nous montre Hoffmann victime de ce phénomène ; il compose avec ardeur le Faust : « certaines fantaisies sont très distinctement rubri-

quées par une certaine voix inconnue : pour le Faust! » (H. I, 332)[1].

Ainsi il y a dans la personnalité du malade deux ennemis ; le sujet devient méfiant à l'égard de lui-même, scrupuleux à l'excès, effrayé même de la trop entière réussite de ses projets. Médard s'épouvante de son bonheur à la chasse : « Mon heureux coup de fusil me fit frissonner. Plus que jamais en désaccord avec mon moi, je me devins une énigme à moi-même. » Il est saisi d'une peur atroce à la vue de Victorin qu'il prend pour son double, et Victorin à son tour ne redoute pas moins Médard. C'est un fait bien connu des psychologues contemporains que cette horreur du second moi, et tous les auteurs qui rapportent des faits de double personnalité y voient des présages de mort. Muratori mentionne que la « Second Sight » est « le plus souvent relative à des cas de mort, des mariages, des visites à recevoir » (II, 137). Jung Stilling cite « plusieurs exemples de gens qui se sont vus eux-mêmes, et moururent bientôt après » (Geisterkunde, p. 275). C'est une idée encore familière à Schubert. « Les cas de vision de soi-même (sich selber Sehens), dit-il, ont lieu le plus souvent peu de temps avant la mort ou en présence de dangers moraux » (Symbolik, 62). Pour une héroïne d'Apel-Laun, l'apparition du double est un présage non équivoque de mort imminente (Gespensterbuch, I, 264). On s'explique dès lors ces phrases d'Hoffmann, que le contexte ne suffit nullement à éclaircir : le faux Médard tenait l'autre « pour son double, dont l'apparition lui annonçait la mort » (II, 173). De même le plus âgé des Ménechmes du « Cœur de Pierre » dit que « la

1. Sur le rôle des sensations acoustiques dans la vie et l'œuvre d'Hoffmann, cf. la récente publication de *Carl Schaeffer*, die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen (Marburg, 1909), en particulier, p. 220 sq. le rapport des phénomènes acoustiques et musicaux aux « erhöhte Zustände ».

Puissance sombre lui a annoncé la mort prochaine » car il s'est vu lui-même « tel qu'il était il y a trente ans, et dans le même habit... » (III, 276).

Quelle conception Hoffmann se fait-il des phénomènes de dédoublement en général, c'est-à-dire de l'existence de plusieurs personnalités dans un seul individu ? Si c'est un motif constant de ses mythes (Vase d'or, Brambilla, Floh) c'est qu'il y voyait un symbole poétique d'une conception fondamentale de sa philosophie, l'expression concrète de la duplicité universelle. Les personnages de Meister Floh ont tous leurs doubles dans l'au-delà mythique où règnent Sékaki et Gamaheh. Ceux de « Brambilla » ne se contentent plus d'un seul double : car ils en ont un ici-bas et un dans l'existence mythique dont vit l'Idée de leur moi, comme disait Médard ; le comédien Giglio se croit le prince assyrien Chiapperi, et dans le mythe il est — à son insu — le roi Ophioch, tout de même que Peregrinus Tyss est identique au roi Sékaki. Giacinta, la princesse Brambilla, est aussi Liris, la femme d'Ophioch ; et quant au charlatan Célionati (prince Bastaniello), il est évidemment le magicien Hermod, qui magnétise Ophioch et Liris comme Célionati magnétise Giacinta et son comédien.

Sous cette forme le double n'est plus le hideux fantôme qui suit Médard et Kreisler ; il ne s'agit plus de ce combat entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, dont parle Schubert, et qui a pu donner à Hoffmann l'idée de la lutte désespérée de Médard et de Victorin après le meurtre d'Aurélie :

II, 200.	Symbolik, 69-70.
... Als ein Mensch auf meinen Rücken sprang, und mich mit den Armen umhalste. Vergebens ver-	... Wird an jener zweileibigen Missgeburt, davon ein Leib dem andern zur Last ist, der eine im

suchte ich, ihn abzuschütteln... der Mensch lachte und kicherte höhnisch... aufs neue befreit! — aufs neue umhalst!

II, 199.

Médard auprès d'Aurélie entend tout à coup les paroles insensées de son double (Victorin).

Tode wirklich sterben, oder schleppen wir den närriscken Doppelmagen mit uns hinüber und werden... jenes am Sarge unseres Liebsten frech auflachenden, in unsere schönsten Freuden laut hineingrinsenden Ungeheuers auch dort nicht los?

Il s'agit dans Brambilla et dans Floh de l'action d'un monde plus beau sur notre réalité terrestre, et cette double existence n'est bien saisie que par l'ironie « cette force merveilleuse qu'a la pensée de créer son propre double » (XI, 51). Et par là, l'hallucination du dédoublement, comme la folie, comme le rêve, est aussi un commencement de « connaissance ». Le double est un don de la même puissance occulte qui nous envoie les songes, les hallucinations, et nous soumet aux magnétiseurs, ses représentants ici-bas. Il reste à étudier cette puissance mystérieuse, les esprits qui la détiennent, les moyens de la conjurer.

CHAPITRE IV

L'AU-DELA

MAGIE. — CABBALE. — LES AUTOMATES

« Excusez, mon très cher, si je vous coupe la parole. Mais ne remarquez-vous pas là-bas à droite, dans le coin, le satané petit nabot qui sort du parquet en rampant ? Mais voyez donc ce gaillard infernal ! Quelles cabrioles il fait ! .— Voyez, voyez, ah ! le voilà disparu ! » (H^3, V, p. 29). C'est ainsi qu'Hoffmann, « au milieu de la conversation la plus innocente » interrompait son ami Funck qui nous rapporte ces mots ; et il aimait à lui raconter ses hallucinations nocturnes, sa peur, et comment il réveillait sa femme pour chasser diablotins et fantômes. « Pas vrai, Mischa ? » et Mischa approuvait de la tête, en souriant. Elle souriait sans doute de la crédulité de l'ami Funck, et de l'adroite mise en scène de son mari. C'était une de ses plaisanteries favorites que de poser délicatement sur l'épaule de ses visiteurs de petits diables noirs « avec une corne au front et la langue rouge pendante », dont il avait ses tiroirs pleins (Œhlenschläger, rapporté dans la *Gegenwart* du 11 novembre 1899, n° 45, p. 310). Les gens qui croient aux démons évitent d'en mettre dans leurs armoires, et même dans leurs discours. Et quand Hoffmann disait que « le diable pose sa queue partout », il entendait un autre diable que le nègre cornu auquel croyaient encore cer-

tains de ses contemporains. C'est dire d'avance que tout ce que nous allons exposer de la magie et de la cabbale chez Hoffmann n'a guère eu à ses yeux qu'une valeur littéraire ; il ne pouvait y avoir là de problème pour un esprit qui doutait de faits bien plus vraisemblables, comme ceux du magnétisme. Il ne croyait pas plus à ses salamandres que Fouqué ne croyait à son ondine. Seule la question des automates le troubla et l'attira toujours : mais s'il ne trouva point la solution, il posa du moins un tout autre problème que ses contemporains. Là il redevint sincère et original ; car s'il ne crut pas aux esprits, il crut à l'Esprit. Voyons cependant ce qu'il nous dit des uns et des autres. Nous examinerons tour à tour :

1° Les esprits des hommes, les revenants, et à ce propos les charlatans et la magie ;

2° Les esprits élémentaires : la cabbale ;

3° L'esprit parlant par les automates.

1° Les revenants

Le prétendu « Hoffmann aux Fantômes » nous a présenté peu de revenants dans son œuvre, du moins peu de ces revenants sérieux, à la Jung-Stilling, qui apparaissent la nuit, prédisent des morts ou exhortent à faire pénitence. Il n'y a guère dans ce genre que les histoires de spectres des « Trois Amis » ; encore l'un des fantômes oublie-t-il à tel point sa gravité de revenant qu'il prend quelques gouttes d'un élixir, en pleine apparition. Les autres histoires sont expliquées ensuite naturellement. Swammerdamm qui est enterré depuis quelques centaines d'années et l'explique à son propriétaire Tyss, qui ne s'en émeut guère, ne nous effraie pas beaucoup non plus, car tout est fantôme dans « Maître Puce », et l'on

craindrait bien plutôt qu'un homme en chair et en os apparût à son tour parmi cette société de revenants. De même l'orfèvre de la « Brautwahl » bien qu'il soit, comme il dit, « le Suisse Léonard Turnhäuser, du xvie siècle », ne nous intéresse pas plus que bien d'autres magiciens, dont nous ne savons s'ils sont déjà morts ou encore vivants. Il ne suffit point de nous dire confidentiellement que tel personnage est un spectre pour piquer notre curiosité, si ce prétendu spectre se comporte d'ailleurs comme les autres héros. C'est une fantaisie un peu factice de l'auteur, amusante, sans plus, tant qu'elle ne devient pas un procédé.

Hoffmann nous intéresse bien plus quand il fait paraître devant le tribunal le marquis de la Pivardière que tout le monde croit mort, et nous laisse dans le doute sur cette apparition, — ou quand il fait revenir en la personne d'Alban le major danois, et ne nous dit point ce qu'il faut en penser. De même l'énigmatique chevalier Gluck n'a point l'indiscrétion de décliner ses nom et prénoms et de dire à son visiteur la date de sa mort et le lieu de sa sépulture : sa conduite indique assez que sa vie n'est point celle du premier passant venu. Car ce qui intéresse, ce n'est ni le spectre, ni l'apparition, mais les sentiments qu'elle suscite chez le sujet : Hoffmann l'a compris dans ses meilleures nouvelles. La « Spukgeschichte » est tout autre chose qu'une banale histoire de revenants, qu'importe la vision et son contenu ? Supposons qu'elle soit une illusion, « n'est-ce pas là précisément la plus effroyable apparition qu'il puisse y avoir ? » (VIII, 73). Hoffmann trouve donc également insipides et les histoires de revenants et les explications naturelles qu'on en donne. (VI, 116). Il n'y a point pour lui de surnaturel, mais le merveilleux persiste, il réside tout entier dans l'âme de ses héros.

Aussi quand il est obligé de décrire une apparition, cela

l'ennuie, et il copie : la vision dont il est question dans l' « Esprit élémentaire » (160-161) est copiée de Cazotte (Teufel-Amor), qu'il cite lui-même ; c'est avouer que la vision ne l'intéresse qu'en tant qu'elle est une hallucination de son personnage. C'est pourquoi la plupart de ses sorciers sont à proprement parler des charlatans ; mais Prosper Alpanus (V, 56) et Léonard Turnhäuser (VIII, 82) ont du moins la complaisance d'avertir leurs spectateurs qu'ils peuvent aller chercher dans la « Magie naturelle » de Wiegleb ou ailleurs le secret des tours qu'ils ont vu faire. Cette tendance rationaliste d'Hoffmann était nourrie par la lecture du « Geisterseher » de Schiller, « livre qui, précisément parce qu'il n'est pas achevé, donne à l'esprit une telle impulsion qu'il lui faut travailler sans cesse, comme un pendule aux balancements éternels » (XIII, 150). Les charlatans étaient alors nombreux, Cagliostro avait fait des disciples, qui abusaient de son nom et de la crédulité du public. Hoffmann avait entendu parler de Cagliostro, qu'il cite lui-même en trois passages ; mais le temps n'était plus où la personnalité de ce charlatan de génie excitait la curiosité sinon l'admiration universelle. Peut-être a-t-il lu sur Cagliostro l'ouvrage d'Elisa von der Recke, qui dévoilait d'autant plus âprement les mensonges et les tromperies du faux prophète qu'elle avait été elle-même un de ses adeptes les plus crédules. Au moins une fois Hoffmann paraît parler de Cagliostro d'après Elisa von der Recke :

Murr, 151.	Elisa v. d. Recke, 127.
... Machte ein geheimnisvoll süsses Gesicht, wie weiland Cagliostro, wenn er von seinen zaubrischen Verzückungen zu Weibern sprach.	Im Tone eines Begeisterten trug er vor... das Galimathias von fremden u. zum Theil geheimnisreichen Worten [machte] auf uns, in der Stimmung der Seele in welcher wir damals waren, einen grossen Eindruck.

Il a entendu parler également des miracles de Swedenborg et de Beireis, comme le prouve un passage du Magnétiseur, dont l'édition Maassen a cité les sources. Il est étonnant que la personnalité de Swedenborg, alors encore discutée, ne l'ait pas plus attiré. Il trouvait dans Wiegleb Swedenborg mis au nombre des charlatans. Mais Schubert citait dans sa Symbolique de longs extraits des conversations du voyant suédois avec les habitants des planètes. Hoffmann était peu disposé à ces entretiens spirituels ; si les esprits fussent venus à lui, il les eût sans doute accueillis ; mais il tenait beaucoup à ne pas quitter, pour des nuages, la terre ferme.

La Magie. — Les magiciens d'Hoffmann nous recommandent la lecture de la « Magie naturelle » de Wiegleb ; est-ce seulement sur leur foi qu'un critique récent d'Hoffmann y voit « des papiers d'alchimie vraiment intéressants » ? (Arthur Sakheim, E. T. A. Hoffmann, 1908, p. 202). Le recueil de Wiegleb est, en vingt volumes, ce qu'on appelle de nos jours de la « physique amusante », avec des prétentions philosophiques et l'espoir de terrasser les superstitions. Hoffmann l'a lu et relu avec passion, au temps où il jouait avec Hippel dans la maison de son oncle (Hitzig, I, 15) et même plus tard, à Plozk : le 2 octobre 1803 : « lu bêtement toute la soirée dans la Magie de Wiegleb » (Hitzig, 270). Il le cite encore tout à la fin de sa vie ; car les extraits du « livre de notes de sa dernière année » communiqués par Hitzig, nous présentent des plans qu'il dit avoir puisés au recueil de Wiegleb. (H II, 289, ou H[3] V, 10). Il est facile de reconnaître dans l'œuvre d'Hoffmann que la plupart des tours de magie exécutés par ses sorciers proviennent de cette source. Lindhorst en claquant des doigts fait jaillir des étincelles qui allument sa pipe : « Voyez-vous, le joli tour de chimie ? » dit Heerbrand (Vase d'Or, 229) ; c'est un des « chemische Kunststücke » que la

« Magie naturelle » fournit en abondance (par exemple I, 183. sq. : préparer un phosphore qui s'allume de lui-même à l'air, etc...) Coppélius avait sans doute consulté son Wiegleb pour fabriquer la jumelle qu'il vend à Nathanaël ; car il est souvent question chez Wiegleb de « magische Perspektive » permettant de voir à travers des corps opaques (I, 152). Hoffmann songeait même à reprendre ce motif, car il mentionne, dans le passage cité plus haut, toujours d'après Wiegleb, des verres tailllés de telle sorte qu'ils réunissent en une seule image cohérente les parties, éparses çà et là, d'un objet (Hitzig II, 289). C'est le même ouvrage qui fournit à Maître Abraham ses miroirs et l'idée de leur emploi, et indique aux charlatans d'Hoffmann les dispositions à prendre pour tromper les spectateurs d'automates : curieux effet de ce livre qui, avec le dessein de désabuser les dupes, pouvait susciter de nouvelles duperies. Les miroirs enchantés et les boules de métal magiques où l'on fait apparaître telle personne que l'on veut sont aussi décrits (Wiegleb, V, 101, XVII, 85, etc.) : tel le « petit miroir rond, clair, poli », cadeau de la sorcière, où Véronique contemple le visage d'Anselme « lui souriant amicalement comme un portrait en miniature (Vase d'Or, 220). Ces quelques exemples suffisent à donner une idée de la compilation de Wiegleb; on y trouve en outre çà et là des traités sur la magie, des dissertations sur la superstition, en somme beaucoup de platitudes, et pas d'alchimie... Et pourtant ce recueil a toujours séduit l'imagination d'Hoffmann, puisqu'il s'en inspirait encore peu de temps avant sa mort.

D'ailleurs la plupart de ces accessoires magiques se retrouvent signalés dans d'autres livres familiers à Hoffmann, ou sont déjà connus dans la littérature des contes, ou enfin adoptés à nouveau par les « Naturphilosophen », de même que Ritter à propos du galvanisme justifiait la croyance aux amu-

lettes et baguettes magiques. Le motif du miroir magique en particulier et de la « citation » ou conjuration qu'on y opère (Zitieren), déjà traité dans les nouvelles du « Phantasus » (le « bocal », « charme d'amour ») et encore plus développé dans le « Gespensterbuch » d'Apel-Laun, ramenait d'autre part Hoffmann au magnétisme et à la théorie des idiosyncrasies ; il pouvait voir là en somme plus qu'un élément de merveilleux livré tout fait par la tradition littéraire : car là encore se posait un problème psychique, que notre poète ne pouvait méconnaître : à savoir, en termes de magnétisme, l'établissement du rapport entre la personne conjurante et la personne conjurée, la sympathie mystérieuse qui livrait à la Giulietta de la Nuit de Saint-Sylvestre (n° 4) l'ombre et l'amour de Spikher, « le rêve de son moi ». Hoffmann rendit vivante, actuelle, une forme déjà morte de la tradition merveilleuse populaire, et sut retrouver dans l'attirail des sorciers du moyen âge les accessoires des magnétiseurs modernes, car le miroir magique figure dans Kluge sous un autre nom. Kluge assure que l'on peut agir sur le malade en « magnétisant son image dans un miroir » (K. 480). Or c'est par ce moyen que Giulietta obtient sur Spikher « une puissance irrésistible, et l'implique en des liens indissolubles » (I, 269). Et c'est bien encore une pratique courante de magnétisme que le procédé suivant de conjuration magique : Spikher, pour évoquer Giulietta, regarde fixement un grain rouge du collier de sa bien-aimée, en pensant vivement à elle seule (I, 276); or ceci est conforme aux préceptes de Kluge sur l'établissement du rapport magnétique, en l'absence du magnétiseur, au moyen d'objets lui ayant appartenu (K. 205). Le problème des miroirs magiques est posé sous une forme encore plus nettement psychologique dans les contes nocturnes (Œdes Haus, III, 148); il

y a là, on va le voir, un phénomène magnétique connu de Kluge.

III, 148.

Oft, wenn jenes Bild ganz verblasst war, ergriff mich ein körperliches Uebelfinden... dann kam mir auf grauliche Weise vor, ich sei selbst die Gestalt, und von den Nebeln des Spiegels umhüllt und umschlossen. Ein empfindlicher Brustschmerz, und dann gänzliche Apathie endigte den peinlichen Zustand...

Kluge, 480.

[Une malade] durfte während ihres Somnambulismus nie vor einen grossen Spiegel treten, weil sie dann jedesmal die heftigen Wirkungen einer plötzlichen magnetischen Ueberfüllung empfand, die, ihren Worten nach, daher entstand, dass das hinter dem Glase befindliche Metall ihr eigenes Fluidum reflectire...

D'autres motifs, au contraire, sont de pure tradition, sans valeur scientifique ou philosophique quelconque. De ce nombre est le livre où Prosper Alpanus conserve, comme des plantes séchées entre les pages d'un herbier, toute une collection d'esprits ; la « Magie Naturelle » de Funk (1783) raconte qu'un rabin possédait « un grand in-folio, écrit sur parchemin avec un soin minutieux, avec les figures peintes des esprits, et, au-dessous, le moyen de les conjurer... les esprits en peinture représentaient, les uns des hommes barbus, les autres des enfants : tous figuraient en vêtements blancs ou en chemise, avec des couleurs rouges à la figure, aux mains et aux pieds » (256-7).

Voici maintenant des motifs empruntés au « Freischütz » d'Apel-Laun (Gespensterbuch, 1e nouvelle) :

Elixiere, 111.

Ich will hoffen, dass sie kein Freijäger sind, der es mit dem Bösen hält, und hinschiessen kann, wo er will, ohne das zu fehlen, was er zu treffen willens.

Apel-Laun, I, 10.

[Les ennemis de Kuno prétendaient] der Schuss wär'mit Zaubern und Teufelskünsten geschehn weil Kuno garnicht gezielt sondern einen Freischuss, der allemal

Ignaz Denner, III, 49.

[Andrès est favorisé du diable] ... sein Jagdglück war wieder gekehrt, so dass er... beinahe niemals einen Fehlschuss that.

treffen muss, ins Blaue hinein gethan hätte.

Enfin les opérations magiques de la vieille sorcière du « Vase d'Or » pendant la nuit de l'équinoxe rappellent de trop près la fonte des balles du franc-tireur pour qu'on puisse hésiter à les rapprocher. Hoffmann a imité même certains détails purement littéraires, comme l'arrivée à l'improviste d'une voiture dans le cercle magique :

Goldner Topf, 217 sq.

Ich wollte, dass du, günstiger Leser, am 23. September auf der Reise nach Dresden begriffen gewesen wärest... Wie du nun so in der Finternis daherfährst, siehst du plötzlich in der Ferne ein ganz seltsames flackerndes Leuchten... Gerade durch das Feuer geht der Weg, aber die Pferde pruhsten and stampfen und bäumen sich — der Postillon flucht und betet — und peitscht auf die Pferde hinein (u s w.).

p. 218.

Aber, indem du das... dachtest, schriest du laut auf: Heda ! oder : Was giebt es dorten ? oder : was treibt ihr da ? — Der Postillon stiess schmetternd in sein Horn, die Alte kugelte um in ihren Sud hinein, und alles war mit einem Mal verschwunden in dickem Qualm...

Apel-Laun, 40 sq.

Plötzlich rasselte es, wie Räder- und Peitschengeknall. Ein Wagen kam mit einem Sechsgespann und Vorreitern. Was soll das hier auf der Strasse ? rief der Vorderste ; Platz da !... Wilhelm ahndete ein Zauberwerk... Hinan, hinan, hinüber, darüber, im tollen Lauf hinan, hinauf ! rief der Vorreiter zurück, und im Augenblick stürmte die ganze Schaar auf den Kreis los. Wilhelm stürzte zu Boden, aber die lustige Reiterei sauste mit dem Wagen in die Luft... und verschwand in einem Sturm...

La tempête, le hurlement du vent et des oiseaux de nuit,

les accessoires de la vieille, les procédés de la fonte, tout cela se trouve déjà dans le récit du « Gespensterbuch », et la vieille Lise du « Vase d'Or », la sorcière en qui Anselme croit reconnaître une certaine marchande de pommes qui le magnétise, nous rappelle le spectre de la vieille qui veut effrayer le Freischütz, « elle ne lui était pas inconnue. Une mendiante folle s'était souvent promenée sous ces habits dans le voisinage... » Gespensterbuch, *ibid.*).

2° Les esprits élémentaires

La Cabbale. — Prosper Albanus et le major O'Malley (Elementargeist) ont évoqué les esprits ; et Dapsul, dans la « Fiancée de roi » a exposé à Annette l'étrange théorie des mariages philosophiques. Quant à Hoffmann, il n'a guère vu les Salamandres que dans les flammes du punch ; encore étaient-ce des salamandres symboliques, pareils aux esprits d'un vin mousseux (Träume sind Schäume, début du « Magnétiseur »). Ce qu'il entend par cabbale, c'est la science qui permet aux hommes de se mettre en relation avec ces esprits : signification très étroite du mot, secondaire, tardive, et qu'il prit, non pas chez les cabbalistes eux-mêmes, qu'il n'a jamais lus, mais dans la brillante fantaisie de l'abbé de Villars : « le comte de Gabalis, Entretiens sur les sciences secrètes » (Paris. 1670). C'est là qu'il a appris presque tout ce qu'il sait de cette prétendue cabbale, de même que ce qu'il sait de la magie et de la sorcellerie se borne à quelques emprunts faits à Wiegleb. Ne le croyons pas trop lorsqu'il nous parle du Malleus maleficiorum, du livre de rêves de Francfort, de la Clef de Salomon, ou d'autres ouvrages aussi « mal famés » : il ne les cite que pour faire frissonner une partie de son auditoire, et pour faire rire l'autre : monsieur Dapsul parle doctement des

ouvrages de la Mirandole et de Paracelse, et de la généalogie de Zoroastre ; doctus cum libro, il ne fait que réciter Gabalis; mais cela étonne un peu la craintive Annette, et c'est là tout ce qu'il désire. Avec beaucoup d'art Hoffmann a copié textuellement maint passage de l'abbé de Villars, amené si habilement et si naturellement au milieu de son propre récit, qu'il donne plus de relief et de piquant à la figure de ses propres personnages. Il a également utilisé un livre alors aussi connu que Gabalis et récemment traduit en allemand, le Diable amoureux de Cazotte, Teufel-Amor[1] (XIII, 161), et l'on a déjà signalé les emprunts directs qu'il lui a faits dans « l'Esprit élémentaire » (Thurau, Hoffmanns Erzählungen in Frankreich).

Lui-même parle souvent des « Talismans » d'Arpe (1717), petit recueil de noms propres, bien aride, où il voudrait nous faire voir une des clefs mystérieuses des sciences défendues ; il paraît avoir lu rapidement aussi le « Monde enchanté » de Bekker, connu par une traduction de 1781-2, vigoureux réquisitoire contre la croyance à la magie et aux procès de sorcellerie (X, 309). Ajoutons à cette liste quelques romans et nouvelles du temps : la nouvelle Mélusine et le « Märchen » de Gœthe, et avant tout l'Ondine de Fouqué — peut-être les aventures de Rübezahl, qui ont pu lui donner l'idée du roi Daucus Carota, — et nous aurons la somme de son savoir cabbalistique. Il ne semble avoir connu ni Swedenborg, ni Jean Bodin dont la Démonomanie (1580) faisait alors autorité, et se trouve citée chez Cazotte et chez Schubert par exemple (Symbolik, 62), ni tant d'autres ouvrages célèbres, auxquels même de simples

1. *Teufel Amor*. — Le Bücher-Lexicon de Kayser ne connait pas de traduction sous ce titre, et mentionne seulement : Bionetta (v. Fr. Ldw. Wilhelm Meyer übersetzt), 8° Berlin, 1792. Moralische u. Komische Erzählungen, Mährchen und Abentheuer, a. d. Franz. v. Geo Schatz. 4 Thle, Leipzig, 1789-91. [Dans cet ouvrage : der verliebte Teufel, 1791].

lettrés avaient recours, comme le traité de Paracelse « de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus », consulté par Fouqué avant la composition de l'Ondine.

C'est donc une érudition bien modeste que celle d'Hoffmann, mais on ne peut lui refuser l'art d'en avoir tiré tout le parti possible. Il a trouvé même le moyen d'utiliser d'aussi pauvres ouvrages que le petit catalogue d'Arpe. C'est précisément ce qui permet de croire qu'en réalité son savoir était borné à ce qu'il en a fait paraître, et qu'il eût fait étalage de ses autres sources s'il en avait eues.

Que sont les esprits élémentaires ? Où et comment vivent-ils ? Comment les évoque-t-on ? La théorie des esprits élémentaires, connue du Faust de Gœthe qui les conjure en les distinguant très nettement :

Verschwind in Flammen, Salamander ! etc...

admettait la présence dans le monde sensible de tout un monde d'esprits ordinairement imperceptibles à nos sens, ne se révélant qu'aux philosophes, et, dans certaines circonstances significatives, au commun des mortels. Hoffmann ne pouvait avoir sur ce sujet que des notions superficielles, parce que Gabalis laisse volontairement dans l'ombre les conceptions théologiques qui sont au fond de la doctrine de Paracelse Ce dernier distingue « la chair qui provient d'Adam et celle qui ne provient pas d'Adam. La première est épaisse, parce que terrestre... l'autre, qui ne vient pas d'Adam, est subtile, car elle n'est pas faite de terre » (éd. de Genève, 1658, Opera, II, p. 389). Voilà pourquoi ces êtres « faits de chair, de sang, d'os, et de tout ce qui est nécessaire à la constitution de l'homme, et ayant la même nature que l'homme » nous apparaissent cependant comme des esprits, et ne tombent point

sous nos sens. Ils participent à la fois de la nature de l'animal, de l'homme et de l'esprit : car, bien que doués de raison comme l'homme, ils n'ont point d'âme, et meurent comme les animaux « ut pecus, ita illi moriuntur, nihilo remanente » (*ibid*, 390). C'est pourquoi ils cherchent à s'unir aux fils d'Adam, car ils gagnent à ce commerce une âme : c'est la raison de ces mariages philosophiques dont l'abbé de Villars et Hoffmann nous citeront d'amusants exemples (Paracelse II, 393, etc...) L'abbé de Villars a lui-même imité et arrangé Paracelse et Bodin, mais leur étude est désormais inutile à l'intelligence des œuvres d'Hoffmann, puisque c'est l'attrayante lecture de Gabalis qu'il a préférée.

Faisant allusion à la mystérieuse attirance de l'eau, où semble résider un être ami, un personnage du « Phantasus » déclare qu'il « n'est vraiment pas de croyance plus naturelle à l'homme que la croyance aux nixes et aux nymphes », (Clara I, Einleitung, p. 102).

Les philosophes peuplent d'êtres semblables les quatre éléments :

XIII (Elementargeist) 164.

O'Malley fing nun an, mich mit der Natur der Elementargeister bekannt zu machen. Ich verstand wenig von dem, was er sprach, indessen lief alles so ziemlich auf die Lehre von Sylphen, Undinen, Salamandern und Gnomen hinaus, wie du sie in den Unterredungen des Comte de Cabalis finden kannst.

Id Königsbraut, 204.

Gabalis, 44-50.

Les elemens sont habitez par des creatures tres-parfaites dont le péché du malheureux Adam a osté la connaissance et le commerce à la trop malheureuse postérité...

[Et il distingue successivement les esprits de chacun des quatre éléments.]

Rappelons que cette distinction de quatre éléments était encore en honneur chez les « Naturphilosophen ». Oken en

fait la base de toutes ses classifications : le n° 2 de l'Isis de 1817, où il parle de son propre « Lehrbuch der Narturgeschichte » commence par poser en principe que « la première chose dans la nature sont les quatre éléments, la terre, l'eau l'air, le feu... » et poursuit, avec une logique imperturbable, cette division en quatre dans tous les « règnes » que reconnaît la science du temps. Quant à l'existence d'esprits dans les espaces inexplorés des quatre éléments, c'est encore une théorie que la philosophie du temps reprend sous une autre forme. Pour Schelling « la vraie force de la nature ne réside pas dans la matière morte, dont est formée la masse des corps de l'univers, car celle ci n'est que le dépôt du processus chimique général, qui sépara les matières plus nobles des plus grossières. Les espaces... ne sont pas devenus vides par cette chute de la matière plus grossière, mais c'est seulement alors que les fluides expansifs se sont répandus plus librement et plus à l'aise à travers tous les espaces du monde ; dans ces régions est à proprement parler la source inépuisable des forces positives... » (Weltseele, 134). Ces forces positives et subtiles dont le commerce entretient dans le monde matériel « le mouvement et la vie », ce sont en termes de cabbale les esprits des éléments, ces « créatures très parfaites » dont Gabalis recommande la fréquentation à ses disciples.

Sur les différentes propriétés des esprits, Gabalis nous renseigne suffisamment (72-73). Hoffmann a retenu que les Salamandres sont les plus subtils de tous, et par là les plus propres de plaire aux philosophes ; les Gnomes au contraire sont les plus matériels ; ils sont malicieux, aiment à mystifier les philosophes qui n'ont pas encore atteint le suprême degré de la sagesse (Königsbraut, 206) ; ce dernier trait lui était fourni par Bekker (I, 288 : « ils aiment à jouer de plaisants tours, et

à faire des malices ingénieuses ») et par l'Ondine de Fouqué, qui rappelle dans sa nomenclature des esprits « die dürren tückischen Gnomen » [p. 74 d'après l'édition de Vienne, 1814]. Quant à la jolie classification des gnomes (Königsbraut, 227-8) : gnomes des diamants, gnomes des métaux, gnomes fleuristes et enfin gnomes des légumes « les pires et les plus vils de tous », c'est une plaisante invention du poète, qui fait ainsi entrer de plain-pied dans le monde des esprits son vulgaire prince des carottes.

On se met facilement en rapport avec tout ce monde ; car les esprits eux-mêmes le désirent :

Königsbraut, IX, 204.	Gabalis, 78-9.
Sie bedienen sich allerlei listiger Mittel, um den Menschen, dem sie ihre Gunst geschenkt, zu verlocken. Bald ist es ein Zweig, eine Blume, ein Glas Wasser, ein Feuerstrahl oder sonst etwas ganz geringfügig Scheinendes, was sie zum Mittel brauchen.	... ils ont plûtost affaire de nous : aussi leur familiarité est plus aisée à obtenir. Il n'y a qu'à fermer un verre plein d'air conglobé, d'eau ou de terre ; et le laisser exposé au soleil un mois... pour attirer Nymphes, Sylphes, et Gnomes.

Aussi n'est-il point besoin de cérémonies compliquées, comme le croient les non-philosophes :

XIII (Elementargeist), 158.	Gabalis, 69.
Glaubt ihr denn, dass meine Kraft solcher armseliger Krücken bedarf, als da sind : besondere mystische Formeln, Wahl einer besondern Zeit, eines abgelegenen schauerlichen Orts, deren sich armselige kabbalistische Schüler in nutzlosen Experimenten zu bedienen pflegen ?	... Aussi bien ne sçaurois je me resoudre à perdre le temps aux ceremonies que j'ay oüy dire à un Prelat, qu'il faut pratiquer pour le commerce de ces Genies... jamais Sage n'employa, ny ceremonies, ny superstition pour la familiarité des Genies.

O'Malley se sert d'une simple grammaire française pour ses conjurations. Toutefois la tentation était trop forte pour

Hoffmann de citer des formules bizarres et sonores ; et le major manque à ses promesses :

XIII, 156.

Da stellte sich der Major mitten ins Zimmer, und rief mit donnernder Stimme : Incubus ! Incubus ! *Nehmahmihah Scedim* !

175.

[Quittant son hôtesse Victor] rief mit starker Stimme ; *Nehelmiahmiheal !* und mit einem Schrei des Entsetzens stürzte die Baronesse... zu Boden.

Gabalis, 275.

Quand un sylphe a appris de nous à prononcer cabbalistiquement le nom puissant *Nehmahmihah*, et à le combiner dans les formes avec le nom délicieux *Eliael*, toutes les puissances des tenebres prennent la fuite...

Gabalis, 158.

... ces substances qui sont entre l'ange et l'home, *Sadaim*.

Il signale d'ailleurs un procédé particulier pour se mettre en rapport avec les puissances spirituelles : c'est ce qu'il appelle, sur la foi de Gabalis, le théraphim.

XIII, 164.

... das Etwas... mittelst dessen mein Ich dem Elementargeist erschlossen werde, und dieser die Macht erhalte, sich mir in der sichtbaren Welt kund zu thun, und mit mir Umgang zu pflegen. Es sei das Etwas, das die jüdischen Kabbalisten : Teraphim nennten.

Gabalis, 158.

... La Cabale et la Theologie des Hebreux, lesquels avaient par devers eux l'art particulier d'entretenir cette Nation aërienne, et de converser avec tous ces habitans de l'air... Le Theraphin des Juifs n'estoit que la ceremonie qu'il falloit observer pour ce commerce.

D'ailleurs, comme nous le verrons dans la suite, s'inspirant de la littérature de son temps il a aussi désigné par téraphim une tout autre chose.

Avant de conclure ces mariages philosophiques, il est bon de consulter l'horoscope pour savoir à quelle nation spirituelle il convient de s'adresser : « je veux tirer votre horoscope », dit O'Malley au jeune lieutenant assuré qu'un esprit recherche

son commerce », peut-être votre amante se laissera-t-elle reconnaître » (Elementargeist, 164). Voici une indication très précise qu'il lui donne :

Elementargeist. XIII, 166.	Gabalis, 169.
Dass der Elementargeist, der mir seine Gunst geschenkt, nichts geringeres sei, als ein Salamander, wie er [O'Malley] schon vermutet, als er mein Horoskop gestellt, da Mars im ersten Hause gestanden.	Je suis d'avis que vous commenciez par les Salamandres : car vous avez un Mars au haut du ciel dans vostre figure ; ce qui veut dire qu'il y a bien du feu dans toutes vos actions.

Quant à l'existence des Salamandres dans le feu, elle avait fait croire les biologues à la possibilité pour certains animaux, appelés justement salamandres, de vivre dans un milieu igné; on trouve encore la question agitée et résolue, dans le « Magazin » de Lichtenberg (VI, 1, p. 109 sq.) ; il existe, y est-il dit « une espèce de petits lézards qui, même dans le feu le plus vif, peuvent rester vivants quelque temps ».

Quant à la possibilité et à la certitude des mariages philosophiques, Dapsul la prouve par de nombreux exemples. Tous viennent de Gabalis :

Königsbraut, IX, 204.	Gabalis :
Richtig ist es, dass eine solche Verbindung oft sehr erspriesslich ausschlägt, wie denn einst zwei Priester, von denen der Fürst von Mirandola erzählt, vierzig Jahre hindurch mit einem solchen Geist in der glücklichsten Ehe lebten...	96-97. Quelle barbarie ? d'avoir fait brûler ces deux Prestres, que le prince de la Mirande dit avoir connus ; qui avoient eu chacun sa Sylphide l'espace de quarãte ans.
So war der grosse Zoroaster ein Sohn des Salamanders Orimasis,	197-8. ... Zoroastre... Il avait l'honneur d'être fils du Salamandre Oromasis et de Vesta, femme de Noé.
so waren der grosse Apollonius, der Weise Merlin, der tapfre Graf von Cleve, der grosse Kabbalist	229. ... le divin Apollonius Thianeus fut conceu sans l'operation d'aucun homme et un des plus

Bensyra herrliche Früchte solcher Ehen und auch die schöne Melusine war, nach dem Ausspruch des Parazelsus, nichts anders als eine Sylphide.

hauts Salamandres descendit pour s'immortaliser avec sa mère.

Id. 233. [Merlin] 234, [les comtes de Clève] 244 : la fille de Jeremie, à laquelle ils font concevoir le grand cabbaliste Bensyrah en entrant dans le bain après le Prophète.

« Ha ! si vous me niez l'histoire de Melusine (reprit-il) je vous donne gagné : mais si vous la niez, il faudra brûler les livres du grand Paracelse qui maintient en cinq ou six endroits différents qu'il n'y a rien de plus certain que cette Melusine estoit une Nymphe » (Gabalis, 236). Hoffmann ne songeait ni à les brûler, ni à les consulter. Et quand il cite quelques Pères de l'Église, c'est encore d'après la même source (Königsbraut, 209, Gabalis, 243-44 : Thomas d'Aquin).

Königsbraut. 206.

Hättest du den Cassiodorus Remus gelesen, so könntest du mir zwar entgegnen dass nach dessen wahrhaftigem Bericht die berühmte Magdalena de la Croix, Abtissin eines Klosters zu Cordua in Spanien, dreissig Jahre mit einem kleinen Gnomen in vergnügter Ehe lebte, dass ein gleiches sich mit einem Sylphen und der jungen Gertrud, die Nonne war im Kloster Nazareth bei Köln, zutrug.

Gabalis 213-15.

Un petit Gnome se fait aimer à la celebre Magdelaine de la Croix, abbesse d'un monastere à Cordouë en Espagne; elle le rend heureux dès l'âge de douze ans, et ils continuent leur commerce l'espace de trente... toute l'Europe a sceu, et Cassiodorus Remus a voulu apprendre à la postérité le miracle qui se faisoit tous les jours en faveur de la Sainte Fille... le Sylphe qui s'immortalisoit avec la jeune Gertrude religieuse du monastere de Nazareth au diocese de Cologne.

Il connaît aussi les exigences de ces fiancées de l'air ; elles veulent de leur amant une vie simple, pure, et un peu de philosophie ; mais leur plus grosse exigence, et sur laquelle

elles n'entendent point plaisanterie, est la fidélité absolue. Hoffmann sait encore d'amusantes anecdotes sur ce sujet ; il les doit à Gabalis. La plupart se trouvaient déjà dans Paracelse, où elles sont suggéré à Fouqué l'idée de son « Ondine ». Quant à Hoffmann, il s'est attaché mot à mot aux « Entretiens sur les sciences secrètes ».

Königsbraut IX, 205.	Gabalis, 210 [Paracelse II, 396]
... so sind sie auch äussert empfindlich, und rächen jede Beleidigung sehr schwer. So geschah es einmal, dass eine Sylphide, die mit einem Philosophen verbunden, als er mit seinen Freunden von einem schönen Frauenzimmer sprach, und sich vielleicht dabei sehr erhitzte, sofort in der Luft ihr schneeweisses schön geformtes Bein sehen liess, gleichsam um die Freunde von ihrer Schönheit zu überzeugen, und dann den armen Philosophen auf der Stelle tötete.	Un philosophe avec qui une Nymphe estoit entrée en commerce d'immortalité, fut assez mal honneste homme pour aimer une femme ; comme il dinoit avec sa nouvelle maîtresse et quelques uns de ses amis, on vit en l'air la plus belle cuisse du monde ; l'amante invisible voulut bien la faire voir aux amis de son infidèle afin qu'ils jugeassent du tort qu'il avoit de luy preferer une femme. Après quoi la Nymphe indignée le fit mourir sur l'heure.

Cf. Elementargeist : 170.

Telle encore, chez Hoffmann, la jalousie de Serpentina à l'égard de Veronika, celle surtout de la reine des métaux (Bergwerke zu Falun) véritable esprit élémentaire, qui punit par la mort d'Elis Fröbom son amour pour Ulla. « Prends garde, dit le vieux d'un ton sourd, prends garde, Fröbom ! Sois fidèle à la reine, à qui tu t'es donné » (176).

Par ailleurs le commerce des fiancées élémentaires n'a rien que d'agréable, suivant Gabalis, car ce sont gens cultivés et craignant Dieu ; on ne peut que gagner à les fréquenter : « Jamais, dit Dapsul à Annette, tu ne participeras à la joie céleste des Sages, qui, parvenus au plus haut degré, ne man-

gent ni ne boivent que pour leur plaisir » (Königsbraut, IX, 204). « Les Sages, dit Gabalis, ne mangent que pour leur plaisir, et jamais pour la nécessité » (98-99). Sur un seul point Hoffmann s'est écarté de son modèle: la crainte de Dieu. Pour le poète allemand l'esprit élémentaire est un représentant de la puissance mauvaise — comme la Biondetta de Cazotte ; la salamandre de l' « Elementargeist » prie son amant le jeune lieutenant de renoncer pour elle à la félicité éternelle ; et le brave valet du jeune homme assure que « les salamandres sont les pires moyens dont le diable se serve, pour attirer à sa perte une pauvre âme humaine » (XIII, 172).

Par là Hoffmann faisait rentrer dans le cadre de ses propres conceptions le motif de l'esprit élémentaire: comme Lindhorst, Serpentina, la reine des métaux, le salamandre est un envoyé d'un autre monde, du monde des rêves et des hallucinations: c'est en tant qu'hallucination du sujet qu'il nous intéresse, et c'est pourquoi nous pouvons supporter la lecture de l' « Elementargeist » : la folie du lieutenant, voilà le héros, — et non la baronnesse-salamandre. Or ce monde de l'au-delà est mauvais, quand la connaissance qu'il procure s'adresse à des âmes trop faibles ; les rêves mènent au paradis, ou à l'hôpital. Nathanaël et Fröbom meurent fous, mais Anselme règne pour l'éternité au pays d'Atlantis.

Avant de quitter le monde des esprits, signalons encore quelques détails: Hoffmann devait à Arpe (pp. 3 et 15) les noms du talisman Tsilmenaja ou Tilsemaht (Meister Floh, 109) ainsi que l'histoire du roi Nacrao (*Ibid*) « qui régnait en Egypte longtemps avant le déluge » (Arpe 3 : de Nacrao, primo Rege Ægyptiorum ante diluvium). Il n'a fait à Arpe que des emprunts de ce genre, d'ailleurs il n'en pouvait faire d'autres : il est caractéristique seulement que, pour étonner

le lecteur, il ait tenu à ces petites histoires insignifiantes. Quant aux « théraphim » mentionnés aussi par Gabalis et par Bekker, et qu'Arpe lui présentait comme des « images, caractères et lettres » (p. 3) il n'a jamais bien su à quoi s'en tenir à leur sujet, et les a finalement confondus avec ce qu'Arnim appelait « Golem » dans son « Isabelle d'Égypte. » « Les cabbalistes, dit Hoffmann, désignent par là une image artificielle, qui, éveillant des forces occultes du monde des esprits, donne l'illusion de la vie. C'était un joli jeune homme, que j'avais formé d'argile... Mais aussitôt qu'on le toucha, il tomba en poussière » (Geheimnisse, XIII, 116). C'est aussi ce qui arrive à la Bella-Golem dans la nouvelle d'Arnim[1], et Hoffmann se sera souvenu de ce motif. Quant à l'histoire des mandragores, bien plus populaire, il n'avait point besoin d'avoir lu Isabelle d'Égypte pour la connaître. Cependant ce qu'il en dit paraît emprunté littéralement à un récit du « Phantasus » :

Königsbraut, 201.	Phantasus : Runenberg, p. 241-2.
Man denke ja nicht an die Alraunwurzel und an das entsetzliche Gewinsel und Geheul, das, wenn man sie herauszieht aus der Erde, das menschliche Herz durchschneidet.	Er hatte... von der seltsamen Alrunenwurzel gehört, die beim Ausreissen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, dass der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse.

En somme, tout ce qu'il raconte des esprits élémentaires et des téraphim est copié. Ce sont de jolies anecdotes, habilement introduites dans le récit, — rien de plus. Tout cela n'est pour

1. Arnims Sämtl-Werke (Grimm, Berlin, 1839), I, 101, « diese Golems sind Figuren aus Thon nach dem Ebenbilde eines Menschen abgedruckt... auf deren Stirn das Wort Aemaeth, Wahrheit, geschrieben, wodurch sie lebendig werden, und zu allen Geschäften zu gebrauchen wären, wenn sie nicht so schnell wüchsen, dass sie bald stärker als ihre Schöpfer sind. So lange man aber ihre Stirn erreichen kann, ist es leicht sie zu tödten, es braucht nur das Ae vor der Stirn ausgestrichen zu werden, so bleibt das letztere Macth stehen, welches Tod bezeichnet, und im Augenblicke fallen sie wie eine trockene Thonerde zusammen. » Cf. I, 150.

lui qu'un magasin d'accessoires, le contenu, la matière des hallucinations de ses personnages ; ce serait une étrange erreur que de se figurer qu'Hoffmann affirme l'existence objective de ce contenu visionnaire : un jeune lieutenant malade croit retrouver dans une baronnesse qui le soigne la salamandre de ses rêves, voilà ce que nous dit l'auteur de l'Elementargeist ; il ne nous dit nullement : cette baronnesse est une salamandre. Hoffmann n'a cru ni aux diablotins ni aux salamandres, mais il a cru à une puissance démoniaque occulte. Victor lui-même n'eut bientôt pris « son aventure pour autre chose qu'un long cauchemar » (Elementargeist, 176).

Or notre poète a eu peur précisément du cauchemar, ou plutôt de la force psychique mystérieuse qui le suscite. Le problème des automates l'a mis plus directement encore en présence de cette force.

3° Les automates

Le Tagebuch et les œuvres fournissent de nombreux témoignages de l'intérêt qu'Hoffmann a toujours attaché aux automates. Pour les contemporains se posait la question — à peine compréhensible de nos jours — de savoir si l'automate agissait de son activité propre, ou s'il y avait derrière la machine un homme caché pour en diriger le fonctionnement. Ces sortes de machines étaient alors utilisées par les charlatans du temps comme moyens de prédire l'avenir et de satisfaire par leurs réponses la curiosité des badauds ; tels les « rätselhafte Versuche » tentés, au dire de Schubert, sur les somnambules. D'où le grand nombre de « redende Figuren » montées par de prétendus savants soucieux avant tout de tirer parti de la crédulité populaire, et décrites minutieusement

dans le recueil de Wiegleb; peu importe le mécanisme, la dernière question est toujours : cherchez l'homme ; découvrez la supercherie.

La question des automates tient une place énorme dans la Magie de Wiegleb; les constructeurs avaient pour modèles les machines d'un artisan génial, Vaucanson, dont le « Joueur de flûte » automatique était surtout fameux (Wiegleb, I, 283). Depuis Vaucanson les automates étaient à la mode ; Wiegleb enseigne le moyen de « monter une tête de bois parlante, répondant à toutes les questions posées, nommée communément la tête de Cicéron » (I, 294) ; bien entendu une personne cachée est en jeu.

Chacun des vingt volumes nous apporte de nouvelles recettes, et démasque de nouvelles supercheries ; l'ingéniosité du mécanicien aidant à la ruse du charlatan, on avait eu l'idée de faire parler aux machines des langues étrangéres, de préférence les moins bien connues : hébreu, chinois. Le livre V de la Magie naturelle contient, dans l'Introduction, une attaque à fond contre ces charlatans de la mécanique.

Quant à la description des appareils automatiques, Hoffmann n'a fait que copier Wiegleb; mais il s'en est inspiré parfois avec tant de précision qu'il est facile de reconnaître avec quel soin il s'est occupé lui-même du détail de l'agencement. Son rêve, avoué, eût été de construire lui-même un automate, comme maître Abraham (Murr, 328). Et il eût su mystifier ses visiteurs. Un seul exemple fera saisir avec quel plaisir il a lu Wiegbel et songé à ses automates futurs. Il décrit le petit appareil inventé par le charlatan Sévérino : il s'agit d'une boule de verre rendant des oracles : « au milieu de la chambre, et suspendue librement au plafond, une boule du verre le plus fin et le plus clair..., d'où s'écoulaient les réponses aux questions adressées à l'être invisible. Un grand

miroir pendait au mur, en face de la porte de la chambre. Arrivé par hasard devant ce miroir... je fus aussitôt envahi d'un étrange sentiment, comme si je m'étais trouvé sur le siège isolant d'une machine électrique. » (Murr 150-151). Or c'est très exactement la description donnée par Wiegleb d'une « figure parlante » (IV, 224) dont la figure ci-jointe[1], empruntée à Wiegleb, fait comprendre l'agencement. Au moment où ce « sentiment étrange l'envahit » le héros se trouve précisément au foyer de l'un des miroirs. Il suffit, comme Wiegleb l'explique, de « cacher derrière une cloison une personne raisonnable » et de la dresser à parler au foyer de l'un des deux miroirs pour que les rayons acoustiques, réfléchis par l'autre miroir, se concentrent au second foyer et semblent en émaner[1] : d'où « l'étrange sentiment » du héros d'Hoffmann. Voilà donc le secret du charlatan découvert ; et cette « personne raisonnable que l'on cache », elle a chez Hoffmann un destin tragique ; c'est la petite Chiara du Chat Murr, victime des expériences de Sévérino, dont elle est l'oracle invisible. Cette « jeune fille invisible » (Murr, 150) ou « personne cachée » se trouve mentionnée non seulement chez Wiegleb, mais chez tous les auteurs qui traitent des charlatans. Cagliostro avait plusieurs oracles semblables, et de même les évocateurs d'esprits. Et les revues rationalistes, toujours à l'affût de ces duperies, s'apitoient, sans doute à juste titre, sur le sort de ces malheureux (par exemple, Berlinische Monatsschrift, sept. 1786, p. 264 : Verborgner Mensch in einer Kunstmaschine. Il en meurt poitrinaire).

Hoffmann doit donc à Wiegleb la description de l'appareil ; — il ne lui doit que cela. Le problème que se pose Wiegleb, ou plutôt la thèse rationaliste qu'il défend, n'intéresse nulle-

1. Murr, 158 : die künstliche Einrichtung, die den Ton aus der Glaskugel kommenliess.

ment le poète : il va de soi qu'il y a une « personne cachée », comme il va de soi qu'il n'y a pas de revenants dans la réalité sensible. Néanmoins il y a un problème : Ferdinand, le héros des « Automates », interroge le Turc (la machine) sur sa bien-aimée — et la machine lui répond la vérité. Or qu'importe que ce soit un homme ou un mécanisme qui ait répondu, si la réponse « a pénétré dans les profondeurs de l'âme de l'interrogateur ».? (VII, 78). C'est la petite Chiara, et non la boule de verre, qui rend les oracles de Sévérino. Mais d'où vient chez elle « ce don de pénétrer le moi étranger, qui montait jusqu'à l'incroyable » ? (Murr 156). Hoffmann n'a pas résolu la question, il s'est senti toujours plus vivement attiré vers cette « puissance spirituelle de l'être humain inconnu » (VII, 78) qu'un rapport occulte fait participer un instant si intimement à notre vie, et lire si clair dans notre âme. Ici encore nous sommes en présence de l'inexplicable, de l'au-delà, et cet au-delà réside encore une fois dans les profondeurs de notre être.

Il y a plus encore dans le « sentiment étrange » qui envahit Hoffmann en présence de l'automate. Il y a la peur de l'indéfini, du vague, la peur d'un principe psychique inconnu prêtant pour quelques instants un semblant de vie à ce cadavre mécanique : c'est aussi la terreur d'Hoffmann devant le somnambule convalescent. Mais ici la terreur est plus forte encore, elle se complique de l'horreur du mécanisme imitant l'homme, horreur d'autant plus vive que l'imitation est en apparence plus parfaite. Chez un auditif comme notre poète, c'est le son de la voix des automates qui procure d'abord ce sentiment d'intense répulsion. Que l'on compare à ce sujet la satisfaction d'un Wiegleb enchanté des progrès de la mécanique à l'impression du poète et musicien Hoffmann :

Automate, 93.	Wiegleb V, XI.
Das Streben der Mechaniker, im-	Die Figur [c'est-à-dire l'homme

mer mehr und mehr die menschlichen Organe.. zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip, dessen Macht nur noch glänzender siegt, je mehr scheinbare Kräfte ihm entgegengesetzt werden ; eben darum ist mir die vollkommenste Maschine eben die verächtlichste, und eine einfache Drehorgel, die im Mechanischen nur das Mechanische bezweckt, immer noch lieber als der Vaucansonsche Flötenspieler..

caché derrière] detonirte.. ganz abscheulich und zog dabey den Ton zuweilen in die Höhe und zuweilen in die Tiefe. Ein Orgelwerk kann verstimmt seyn, und falsche Töne angeben, aber es ist unmöglich, dass der Ton einer Orgelpfeife sich hoch und tief ziehet..

Que l'on compare l'épouvante de Tyss lisant dans les yeux de Dörtje Elverdink « quelque chose d'étrangement sans vie... le ton de sa voix, et jusqu'au bruissement de ses paillettes d'argent, semblait trahir un être étrange, auquel il ne fallait nullement se fier » (Floh, 115), ou bien l'horreur d'un jeune homme qui, tenant société fort tard, et tout seul, à son hôtesse, s'aperçoit tout à coup qu'elle dort, mais « continue à tricoter, les yeux fermés, automatiquement comme une machine remontée ». (Elementargeist, 146) ; et l'on verra que c'est bien le côté nocturne de la nature qu'Hoffmann a saisi sur le vif, l'existence au fond de nous-mêmes d'un autre être, d'un double qui nous ressemble, nous imite, et n'est pourtant point nous; la présence d'un être inconnu et inconnaissable, animant ironiquement notre dépouille, capable de se glisser, comme dit O'Malley « dans ce biscuit d'argile que nous appelons corps » (Elementargeist. 155). Nous sommes directement en contact avec l'au-delà inexploré, et sous sa forme la plus effrayante : la machine.

Conclusion. — Attitude d'Hoffmann

De toutes nos études précédentes deux conclusions se dégagent :

1° Hoffmann nie toutes les formes du merveilleux, en tant que formes particulières, déterminées, données dans la réalité sensible. Il ne croit ni aux spectres, ni aux esprits en général, ni aux automates parlant tout seuls.

2° Hoffmann affirme l'existence du merveilleux; bien plus, il en a peur.

Ce XVIII[e] siècle qu'à distance dominent chez nous Voltaire, en Allemagne Frédéric, et qui semble imbu de leur esprit critique, fut aussi, il faut en convenir, le plus superstitieux de tous les siècles. De très grands esprits combattirent la superstition de leurs contemporains comme on combat un danger hygiénique ou moral : sans doute il convient de faire, dans leurs attaques, la part de l'exagération, mais il faut reconnaître aussi que ces attaques étaient fondées. «On ne saurait croire, écrit Herder à Hamann, combien la magie gagne de terrain dans notre siècle de lumières. De Paris à Berlin elle est répandue ... ce sont les fleurs de soufre de la raison pure... » (lettre du 11 mai 1781). Lichtenberg écrit un long réquisitoire contre la superstition de son temps (Ueber die Schwärmerei unserer Zeit, Werke 1802, IV, 316-344) ; il y revient à propos des gravures de Hogarth : « Crédulité, superstition et fanatisme : leur aspect éveille les frissons de l'épouvante, et pourtant tout est vrai » (n[r] LXVIII). Il signale l'influence pernicieuse des livres mystiques tels que l' Annulus Platonis, ou explication physico-chimique de la Nature » (Berlin, Leipzig, 1781) où l'on trouve des recettes comme celle-ci : faire renaître de la cendre d'écrevisses des écrevisses vivantes, — ou « le livre des Erreurs ou de la Vérité », « un livre fou », dit-il, que les Aufklärer berlinois attribuèrent aux Jésuites[1]

1. Un article du professeur Wünsch dans la Berlinische Monatsschrift d'octobre 1785 [B[d] VI, s. 355 ff.] nous fournit une liste curieuse des superstitions du temps. « Nous espérons, dit l'auteur, faire de nouvelles con-

(Berl. Monatsschrift, Bd 6, juillet-septembre 1785, 157 ff.). La croyance aux sorciers et aux voyants est encore si répandue, non seulement dans les campagnes, mais aussi dans la bourgeoisie, que les revues du temps font à ces charlatans ou à ces fous l'honneur de longs articles; chaque canton de l'Allemagne a eu alors son Cagliostro ou son Swedenborg : tel ce Kämpf dont le répertoire de Mauchart nous raconte longuement les visions, les prédictions et les cures merveilleuses (début du 1er livre, 1792). Souvent c'étaient les prêtres mêmes qui « voyaient », comme ce Gassner qui fit tant parler de lui dans la région de Coire, puis dans tous les pays allemands (cf. Semmler, Sammluugen vou Briefeu und Aufsätzeu über die Gassnerischeu und Schröpferischen Geisterbeschwörungen, Halle, 1775-6). A la fin du siècle la Magie est l'objet de l'intérêt général ; rappelons seulement les ouvrages de : de Haen (de Magia 1775); Joh. Peter Eberhard : Abhaudlungen vom physicalischen Aberglauben und der Magie, 1778; Funk, Natürliche Magie, 1783; Eckartshausen : Aufschlüsse zur Magie 1791. Et taudis qu'Elisa von der Recke dévoile les supercheries de Cagliostro (1787), un professeur de philosophie à Tübingen, Jacob Frédéric Abel, discute sérieusement en deux cents pages la possibilité d'une « union des hommes avec des esprits supérieurs » (Stuttgart, 1791). Kant lui-même avait critiqué les « Rêves d'uu voyant » (1766).

Or c'est précisément cette littérature de la fin du siècle

quêtes dans les sciences par le moyen d'un commerce avec des êtres supérieurs, que nous nommons esprits. D'où cette abondance de doctrines nouvelles en religion, en morale et en philosophie, et dont les apôtres sont des dupeurs ou des dupes. [Et il cite :] Partisans de Gassner, de Lavater, de Saint-Martin; insoucians [adonnés à la Magie Noire]; mesmériens; somnambulistes [Puységur]; partisans de Calliostro; mages de l'école de Schröpfer; mages de Crusian [magie blanche]; bengéliens [leur théorie consiste en l'application au passé et au futur des images et chiffres de l'Apocalypse]; chercheurs de la Pierre philosophale; illuminés; cabbalistes et autres corporations qui ne savent même plus le but de leur union.

qu'Hoffmann a connue; il a lu ces répertoires, un peu démodés vers 1815, et il les cite (Wiegleb, Mauchart, Nudow). Il a trouvé dans ces ouvrages de rationalistes l'écho des superstitions de la génération précédente. Et d'ailleurs la situation ne s'était guère améliorée vers 1815; l'histoire du magnétisme témoigne d'une recrudescence de superstitions dès le rétablissement de la paix, et les assertions des contemporains ne nous laissent plus de doute à cet égard. Oken signale que « depuis l'époque où l'Allemagne s'est sauvée du joug de la tyrannie étrangère, se répand de toutes parts un mysticisme, qui, principalement en théologie, mais aussi en philosophie et dans les sciences naturelles, cherche à repousser toute connaissance sérieuse et claire, et à replonger dans l'obscurité les idées du vrai savoir... » (Isis, 1817, p. 985 sq.). Des esprits sérieux sont emportés par le courant ; Schubert relit Saint-Martin (Selbstbiographie, II, 482), cite Swedenborg comme une autorité, et laisse paraître dans sa « Symbolique du Rêve » un mysticisme — un peu fantaisiste — que Schelling considérait comme un danger « pour notre esprit scientifique proprement allemand, sérieux et sévère » (Schubert-Selbstbiogr., II, 485). C'est le temps où Jung Stilling croyait aux prédictions de Cazotte (Geisterkunde, pp. 158-169). S'il eût connu « le comte de Gabalis » il eût sans doute, comme au siècle précédent Welling, gravement examiné la théorie des salamandres et rejeté comme un péché l'idée des mariages philosophiques [Welling, Opus mago-cabbalisticum et theosophicum, 1735].

Hoffmann était trop intelligent pour faire un mystique ou un rationaliste. Il ne fut ni « Schwärmer » ni « Aufklärer », mais simplement « enthousiaste » suivant son propre terme. Il eut le sens du mystère, et ne crut point aux miracles ; il aima l'hallucination sans y croire, la chérit pour l'épouvante qu'elle lui procurait, et fut fâché, comme Kreisler, qu'une

explication naturelle vînt dissoudre le merveilleux (Murr, 147-8). Il y a plus d'esthétisme que de pathologie dans ce goût du merveilleux : Hoffmann y a recherché la sensation rare et profonde, et l'a cultivée comme on veut retenir une illusion qui plaît. D'où son désir de passer un peu, aux yeux des amis et des visiteurs naïfs, pour un Lindhorst ou un Gabalis : maître Abraham, c'est Kreisler retourné, de même qu'il y a du Lindhorst et de l'Anselme à la fois chez l'auteur du « Vase d'or ». Dans son désir de sentir un peu le soufre comme ses héros, il a pris pour idéal ses propres créations, orienté la réalité de son existence vers la fiction, plus belle, qu'il avait rêvée.

Mais ne nions pas non plus Kreisler; Hoffmann a joué avec les esprits; mais il a cru au « monde des esprits » entrevu dans les brillantes visions du rêve ou les sombres hallucinations de la folie ; — il a cru à une puissance indéterminée, menaçante, invisible et présente partout, guettant l'homme, épiant ses moments d'absence pour fondre sur sa personnalité, la dissoudre, la dévorer, s'emparant de lui dans la crise magnétique et l'aliénation, lui envoyant des doubles, et balbutiant dans les automates ses oracles énigmatiques. Voilà le diable qui « pose sa queue partout ». Il a véritablement éprouvé « l'étrange angoisse que cause le voisinage d'un principe spirituel étranger, venu de l'au-delà » (VII, 109). Et comme un de ses héros il pourrait dire qu'il n'a point vu de fantômes, mais qu'une « puissance inconnue, inquiétante, passa si près de lui qu'il sentit douloureusement les liens dont elle l'avait garrotté » (VI, 116). Il a soudain entrevu dans son moi d'obscurs abîmes sans fond, perçu, comme à travers une hallucination, les sourds accords que frappe la destinée sur la harpe d'Eole qu'est l'âme humaine. Et de ce monde de l'au-delà il est revenu frémissant, les yeux hagards, le cœur bouleversé.

DEUXIÈME PARTIE

LES THÉORIES

CHAPITRE V

HOFFMANN ET LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE

Le merveilleux existe ; il existe non pas d'une existence objective, — car il ne se manifeste sous aucune forme sensible, — mais d'une existence tout intime, propre à la personnalité du sujet et variant avec elle. Autrement dit, il y a des gens pour qui le merveilleux existe, et Hoffmann est de ceux-là : « le commerce de natures spirituelles supérieures est conditionné par un organisme psychique particulier ; et, de même que la force de création poétique, cet organisme est un présent dont l'Esprit universel favorise celui qu'il aime » (Elementargeist, 156). Il y a donc aussi des gens incapables « de concevoir et d'engendrer le divin » (*ibid.*) ; et ceux-là, Hoffmann les dédaigne. Ce sont les « partisans des lumières » les « Aufklärer » ennuyeux et plats qu'il a tant de fois raillés ; ce sont les Paulmann et les Heerbrand pour qui Anselme n'est qu'un vulgaire fou, et les étudiants qui, dans leur fiole de cristal, n'ont jamais lu et ne liront jamais les livres magiques de la bibliothèque des Palmiers. Il leur reproche, en artiste,

de faire de la belle existence d'autrefois, riche en émotions, une vie monotone et terre à terre; aussi bien ont-ils chassé la fée Rosabelverde, la fantaisie. Le charmant conte « das fremde Kind » n'est qu'une longue satire de ce rationalisme excessif. Et, dégoûté des platitudes modernes, le poète va même jusqu'à dédaigner — momentanément — les bienfaits de ces « lumières », et dit ironiquement des procès de sorcellerie dont il avait lu si souvent d'ennuyeux commentaires dans ses traités de magie : « das war freilich ein schlimmes Ding, dem unsere schöne Aufklärung ein Ende gemacht hat » (Brautwahl, VIII, 33).

Il y a plus : ces rationalistes ennuyeux et pédants sont encore ignorants et superficiels : les Leuwenhöck, les Swammerdamm, et plus encore Mosch Terpin, ne connaissent rien de la nature et croient avoir pénétré ses secrets. Qui plus est ils commettent un crime en la soumettant à leurs expériences (Floh, 131 : freveliges Beginnen); ils se rendent coupables d'irréligion à son égard, car ils manquent, pour l'observer, de « dévotion » (Andacht), de foi, et d'amour. Ils ne connaissent de la nature que les détails, l'apparence, les phénomènes, incapables qu'ils sont d'embrasser l'âme du monde, principe spirituel des choses. Et par là ils sont incomplets en psychologie comme en biologie. Ils souffrent eux aussi de « sérapionisme »; mais tandis que le martyr imaginaire jouissait encore, dans son oubli du monde extérieur, d'une sorte de « connaissance » plus haute, que lui révélait le monde de l'âme — c'est précisément ce monde de l'âme, intime, occulte, et au fond seul réel, que les rationalistes ignorent. Ils ont perdu le lien des phénomènes, et ne saisissent de la réalité « qu'un fantôme qui les a trompés, comme des enfants d'une indiscrète curiosité » (XII, 131).

Psychologie d'Hoffmann. — Elle est dominée par la concep-

tion du dualisme. Hoffmann distingue deux grandes séries de phénomènes mentaux, que l'on peut appeler la série des états de veille, et la série des états de sommeil. Ce dualisme psychologique est une des conceptions les plus générales de toute la philosophie de la Nature. Schubert désigne d'une façon générale par états de sommeil, le sommeil proprement dit et les phénomènes qui lui sont apparentés (somnambulisme, folie, etc., cf. Symbolik, 103-4) et fait nettement la distinction d'une « double série d'états » (Symbolik, 107). Avant lui Novalis avait établi la même bipartition; il voyait dans le sommeil un état de neutralisation, dans l'état de veille un état de polarisation, c'est-à-dire déterminé par la présence et le fonctionnement régulier de deux principes opposés; dans le sommeil au contraire, « le corps digère l'âme » (Novalis, II, 517-8).

Comment expliquer ce dualisme psychique? Quelles forces opposées sont en jeu? Les uns voyaient dans l'état de sommeil un ralentissement d'activité vitale rabaissant l'homme jusqu'au règne végétal : c'était la représentation de Lichtenberg (édit. Kürschner, p. 85), et aussi celle de Steffens: « La nuit est le règne de la végétation... car avec la disparition de la lumière, recule la puissance individualisante de la terre » (Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft, Berlin, 1806, p. 141). De même Reil faisait « le discernement d'une sphère végétative et d'une sphère animale... A l'un des pôles le côté psychique, à l'autre le côté physique de l'homme » Reil, Archiv, VII, 212).

En termes plus proprement psychologiques, on avait attribué l'une des deux séries de faits à « l'âme » l'autre à l' « esprit », en entendant par âme « un principe commun à l'homme et aux animaux (anima animans) » (Jung, Geisterkunde, 281), par esprit au contraire le principe d'individualisation, principe proprement intellectuel; c'est au fond ce qu'entendait

Schubert en opposant le cerveau et le système ganglionnaire. Et les métaphysiens postulaient purement et simplement l'antithèse générale du positif et du négatif, la faisant dériver uniquement « de la duplicité originelle de notre esprit » (Schelling, Weltseele, 27). Dès lors on n'est plus étonné d'entendre Hoffmann affirmer si résolument « la duplicité, qui détermine seule à vrai dire notre existence terrestre » (VI, 54). Bien qu'au fond il n'ait accepté aucune des explications proposées (et il connaissait certainement celles de Schubert, de Reil, et aussi celle de Schelling — car il a lu la « Weltseele »), il a retenu le fait sous sa forme la plus générale et la plus abstraite.

Les philosophes avait déjà remarqué la dissonance de cette double rangée de séries, et signalé, comme Schubert, « la lutte entre l'homme extérieur et l'homme intérieur » (Symbolik, 69, 70). Nous savons sous quelles formes concrètes Hoffmann a figuré cette lutte : le sentiment de double personnalité — et les nombreuses « Zwangsvorstellungen » dont Schubert lui fournissait des exemples : « Nous pensons par exemple au mot écrire, et nous avons en même temps l'image de deux hommes dont l'un porte l'autre sur le dos » (Symbolik 5) et Schubert parlait presque avec le même effroi « des deux visages de Janus de notre nature à double sens » (Symbolik, 69-70).

Seulement l'expression diffère, et au fond la conception n'est pas tout à fait la même : en empruntant les mots, Hoffmann a gardé sa sensibilité propre ; pour Schubert le principe des états de sommeil est le côté nocturne de l'âme, ce qu'il appelle dans la Préface de la Symbolique « eine gewisse partie honteuse der menschlichen Natur », une activité latente, immanente, au fond de nature inférieure, par cela même qu'elle est commune à l'homme et aux autres êtres ; c'est toujours le rapport d'âme vitale à esprit, d'abdomen à cerveau, bien qu'on ne refuse pas à ce principe « nocturne » une

« connaissance » plus approfondie et plus immédiate. Pour Hoffmann le principe d'intuition immédiate est non plus animal, mais spirituel, « ein höheres geistiges Prinzip » (début du « Magnétiseur ») qui fait appel à ce qu'il y a en nous de plus délicat, de plus subtil. Cette activité n'est plus immanente, mais transcendante au sujet ; elle est « étrangère », et si le sujet la découvre en lui, il sait pourtant qu'elle n'est pas son moi, et s'en effraie comme d'une « possession ». Et c'est pourquoi cette puissance étrangère est presque toujours une puissance ennemie.

Cette conception dualiste détermine dans une certaine mesure les idées morales et sociales d'Hoffmann : il a vu aussi dans la vie sociale la même lutte de l'homme intérieur et de l'homme extérieur, ou pour mieux dire, de l'idéal et de la réalité ; car l'idéal n'est pas de ce monde, Hoffmann en est persuadé ; la poursuite de cet idéal va nécessairement faire surgir le dualisme sous la forme d'un dilemme moral ; le problème que se pose Anselme : Véronique ou Serpentina ? doit dès lors être transposé de la façon suivante : réalité banale, ou fantaisie et foi poétique ? Le même problème se pose pour Nathanaël hésitant entre Clara et Olympia, pour Fröbom ayant à choisir entre Ulla et la Reine des métaux ; remarquons d'ailleurs qu'en ces deux derniers cas l'idéal (c'est-à-dire, au sens propre du mot, l'être créé par l'imagination), est démoniaque plus encore que Serpentina, et funeste au sujet qui le conçoit.

Un type de héros cher à notre poète est le type de l'artiste impuissant, dont l'inspiration se tarit parce qu'il profane son idéal féminin, — en l'épousant. Car l'Art, qui vient de l'au-delà, est lui aussi une puissance jalouse et, pareil à la Reine des mines de Falun ou aux salamandres de Gabalis, il punit impitoyablement les infidèles et les sacrilèges. Quand le peintre

Berthold (Jesuiterkirche) veut épouser la princesse qu'il aime, une voix secrète l'avertit, mais en vain, de songer à son art (III, 11) : la passion terrestre l'emporte en son âme ; mais alors la puissance artistique abandonne le sacrilège, et quand il veut peindre sa bien-aimée, « Angiola, Angiola, son idéal... ne fut plus sur la toile qu'une figure de cire, morte, le fixant de ses yeux vitreux » (III, 111). « Der Artushof » et « die Fernate » reposent aussi sur cette conception. L'étudiant Anselme du « Vase d'Or » épouse, il est vrai, Serpentina : mais leurs noces se célèbrent au pays d'Atlantis, d'où l'on ne revient pas.

Il faut donc fuir le monde pour trouver l'idéal : une pareille conception était bien conforme au goût qu'Hoffmann parut toujours avoir d'une existence sédentaire, monastique, purement contemplative, un peu à la façon de son héros Sérapion. Non qu'il eût jamais consenti à être moine : on en fait la proposition à Kreisler, qui la refuse net. Mais Hoffmann a aimé, d'un amour un peu factice, symbolique si l'on veut, cette vie retirée dont il fait faire l'éloge à Kreisler (Murr, 250), cette existence désirée de ceux qui « ne pouvant s'adapter au monde, sont troublés à chaque instant par le flot de toutes les mesquineries... ne se trouvent bien que dans la solitude qu'ils choisissent eux-mêmes,... sont des étrangers et restent des étrangers en ce monde, parce qu'ils appartiennent à une existence plus haute » (Murr 250). Il a volontiers mis des philosophes au couvent, et beaucoup de ses moines sont de ces âmes d'élite auxquelles, dans la paix de l'Église, la connaissance mystique s'est révélée ; de ce nombre sont le supérieur de Médard, et aussi le moine Cyrille. Et le poète sait gré à l'Église catholique de laisser se développer dans son sein un mysticisme qui dépasse la portée des articles de foi : « n'est-ce pas magnifique, dit Cyrille, que notre Église s'efforce à saisir les liens mystérieux qui nouent le sensible au supra-sensible ? » (Elixirs, 23).

Hoffmann savait bien aussi que c'est une église de fantaisie qu'il nous présentait là ; aussi bien son idéal de vie monacale cachait-il au fond le désir d'un chez soi paisible, où la vie contemplative pût dérouler ses hallucinations à l'abri de la réalité extérieure, la nostalgie d'une Atlantide terrestre : « Laissez moi croire qu'après les coups d'une tempête menaçante, la faveur du destin apaisé me fera aborder à une île, où je serai sauvé... » (Murr 248). Conception commune aux romantiques, et qui cadrait bien d'ailleurs avec l'opposition de la réalité et de l'idéal, telle qu'Hoffmann se la représentait.

Dualisme de la nature. — Pour les philosophes, le dualisme de la nature tout entière est corrélatif à la duplicité des séries psychologiques, ou plutôt cette dernière n'est qu'une forme particulière de la duplicité universelle. Car l'homme n'est qu'un microcosme, reflet fidèle du macrocosme : c'est ce qu'exprime la théorie du système ganglionnaire chez Schubert ; et Hufeland, traitant de la Sympathie, ne pouvait manquer de dire que dans l'organisme humain, l'expression la plus complète de la vie, « se mire toute la nature ; il forme un monde pour soi,... et reste néanmoins dans les cadres de la nature, simple membre de l'organisme mondial général » (63-64). Bien qu'Hoffmann n'ait pas exprimé cette idée aussi nettement et sous sa forme abstraite, elle est en un certain sens au fond de ses représentations, et l'homme, sujet à la sympathie sous ses aspects les plus divers, formé de moi et de non-moi, ne peut manquer d'offrir en sa personne un abrégé de l'univers.

Quant au dualisme universel, Hoffmann l'affirme expressément : « Il y aurait là beaucoup à dire sur l'instinct sensuel, sur la malédiction du péché originel, et l'étincelle céleste de Prométhée, qui allume dans l'amour la véritable communauté spirituelle des sexes contraires, qui forme proprement le

dualisme nécessaire de la nature » (Meister Floh, 121). Nous avons vu cette duplicité affirmée par Schelling sous la forme très générale de la polarité. Hufeland et Schubert voient aussi sous l'aspect d'un « contraste général » (Hufeland, Sympathie, 63) l'ensemble des phénomènes dont se compose l'univers (Schubert, Ahndungen, I, chap. VI). L'un des principes fondamentaux de la philosophie d'Oken est qu'il n'y a « point de monde sans force polaire, et d'une façon générale rien du tout sans polarité » (Lehrbuch der Naturphilosophie, 1831, p. 17-19).

Sous quelles formes particulières envisage-t-on ce dualisme ? Ici les philosophes de la nature ont posé des séries d'antithèses équivalentes, où les concepts les plus hétérogènes en apparence se trouvent finalement ramenés à une antithèse générale. La forme la plus vague est celle de la polarité : on distingue un principe positif et un principe négatif, sans dire encore en quoi ils consistent (Weltseele, 26-27). Puis on applique à tous les aspects de la vie cette antithèse générale, et partout on tâche de la retrouver : en physique c'est l'opposition de la lumière, principe positif, à la pesanteur (Weltseele, 4 ff.) ; cette opposition constitue, dit Hufeland, le contraste originel, Urgegensatz (Sympathie, 22) ; Schubert fait dater le commencement du monde organique de « l'apparition de la lumière, le premier pur représentant d'une influence supérieure » (Ansichten, 383). Et dans un jeu d'abstractions d'ailleurs facile, tous s'ingénient à poser des équations de concepts. Positifs sont : la lumière (c'est-à-dire, d'après Hufeland, l'activité), l'animal, le principe mâle ; leurs contraires sont négatifs : l'essence passive (das Sein), la plante, le principe féminin (Sympathie, 22-30. *Id.* Oken, Naturlehre 43). Hoffmann avait peu de goût pour ces opérations à vide. Mais il est évident que quelques-uns de ces contrastes lui apparaissaient sous des

formes concrètes : l'idée de l'union magnétique est-elle autre chose que l'idée d'une neutralisation des deux principes positif et négatif, masculin et féminin ? Schubert conçut une forme plus proprement morale, historique, du contraste universel : il y vit l'opposition de l'idéal et de la matière, d'un présent actuel imparfait et d'un futur meilleur, jetant ses germes dans l'existence présente, et suscitant dans l'âme un ardent désir de vie plus haute. (Ansichten, 317-8). C'est ce qu'Hoffmann appelait la lutte entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, ou encore ce qu'il décrivait en termes plus généraux comme le combat de deux principes, l'un supérieur, l'autre subordonné ; ce combat se livre dans l'individu sous des aspects divers : c'est la prise de possession magnétique, la domination d'Alban sur Marie — c'est aussi la lutte de Serpentina et de Veronika dans l'esprit d'Anselme — et c'est encore l'opposition de l'art et de la vie. « Il faut, dit Schubert, à chaque nature vivante, d'un côté l'influence supérieure et de même de l'autre côté une matière subordonnée, une base » (Ansichten, 178). Ces bases, ce sont dans les nouvelles d'Hoffmann les magnétisés et les possédés, jouets de forces supérieures qui les plient à leurs desseins.

Rapports de l'homme et de la nature. — Enfin — et c'est ici la théorie de Schubert que nous avons en vue — il y a une troisième grande forme de duplicité : l'homme et la nature ne se comprennent plus, ou du moins l'homme n'a plus qu'une connaissance indirecte de la nature, au lieu de l'intuition immédiate qu'il en eut en des temps meilleurs. Cette théorie n'a pas été sans influence sur Hoffmann : elle est le point de départ de ses mythes.

En somme un triple dualisme, une triple dissonance : l'homme est divisé en lui-même, la nature est divisée en elle-même, l'homme et la nature sont divisés entre eux : tel est

l'état actuel. Il y en eut sans doute un meilleur, et l'on peut encore espérer passer de cette série de désaccords que présente l'existence présente à un état d'harmonie parfaite où l'homme et la nature, après avoir rétabli l'accord de leurs éléments intimes, se pénétreraient amoureusement : cet état serait le « höhere künftige Dasein » dont rêve Schubert, et dont les germes nous sont donnés, dit-il, dans l'existence actuelle. Hoffmann se pose le même problème et croit pouvoir le résoudre de la même façon : les dissonances superficielles trahissent, dit-il, « une profonde harmonie fondamentale » et un jour, se trouvera réuni dans une joie ineffable tout ce qu i est encore divisé (XII, 75). Pour parvenir à cette harmonie souhaitée, deux voies nous sont ouvertes : l'une, directe, nous mène à la « Connaissance suprême » si nous sommes assez forts pour la suivre ; — l'autre nous conduit indirectement à cette même Connaissance, à l'aide d'un médiateur. Les personnages de la vie réelle ont recours à un magnétiseur ou à un sorcier ; les héros des mythes atteignent le but sans aide étrangère, de leurs propres forces.

CHAPITRE VI

LA CONNAISSANCE. — LE MYTHE

Avant d'arriver à l'harmonie, demandons-nous d'où vient la dissonance générale qui caractérise la réalité présente. Cette dissonance est-elle le phénomène primordial? Est-elle au contraire d'origine plus récente, et les « germes » d'existence future que nous portons en nous, et qui nous révèlent l'harmonie fondamentale de la Nature, ne seraient-ils pas, en même temps que des présages d'avenir et des messagers de félicité, les survivants d'un passé plus heureux? Les poètes de tout temps ont fait l'hypothèse de l'Age d'Or pour résoudre cette question, et cette même hypothèse a été reprise — sous d'autres termes — par les philosophes de la nature : « L'histoire de la jeunesse de l'humanité, dit Steffens, présente des générations plus heureuses, intimement alliées à la nature » (Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft, Einleitung, IX). « Les plus anciens documents, dit aussi Ritter, sont tous d'accord que l'homme s'est trouvé un jour avec la terre et l'univers dans un état d'accord et d'union » (Physik als Kunst, 3). Débordant les cadres de la « Naturphilosophie », cette conception du paradis perdu pénétrait l'histoire : Kanne, exposant les plus anciennes croyances de l'humanité, supposait en principe l'homme doué « d'une vie plus spirituelle, semblable à Dieu, d'une intuition plus haute dans les profon-

deurs de la divinité », intuition innée aux premières générations, dont nous ne sommes plus que les bâtards (Pantheum der ältesten Naturphilosophie, die Religion aller Völker. Tübingen, 1811, p. 4). Nous ne voyons plus dans les phénomènes de l'actualité qu'une « répétition morte, que nous ne comprenons pas. La signification de l'hiéroglyphe manque. Nous vivons encore, disait Novalis, du fruit de temps meilleurs » (II, 94 ; II[1] 309).

Théorie des trois époques. — La plupart croyaient aussi à un retour de cet Age d'Or, au paradis retrouvé. De sorte que l'on distinguait dans l'évolution de l'humanité trois grandes époques, l'époque intermédiaire étant celle où nous sommes. Novalis a très nettement formulé cette théorie : la connaissance médiate, dit-il, caractérise la deuxième époque : « la première époque est celle du chaos. La troisième est l'époque de synthèse, — la connaissance médiate-immédiate, jouissance et contact » (II, 518). D'une façon plus générale, il y a dans toute évolution trois périodes, dont la troisième est au fond un retour à la première. On trouve partout, dit Schubert, « une forme fondamentale dont les choses s'écartent à leur origine, et à laquelle elles retournent lorsqu'elles passent à une nouvelle existence plus haute » (Ansichten, 21). De même, aux yeux de Novalis, « tout est dans le monde de l'avenir comme dans le monde du passé, et pourtant totalement différent : le monde de l'avenir est le chaos rationalisé ».

Tous les « Naturphilosophen » ont eu l'idée de cette tripartition. Ils ont posé à l'origine l'homogénéité (le chaos de Novalis, la « Grandharmonie » de Schubert et d'Hoffmann) ; comme deuxième époque ils ont indiqué la polarité ; enfin ils ont eu l'idée d'un retour au stade primitif, ou plus exactement d'une neutralisation par synthèse des deux états antérieurs. Ils ont conçu en somme l'existence d'une période ana-

lytique et critique entre deux périodes de synthèses, dont la première est *a priori*, antérieure à toute scission, l'autre au contraire *a posteriori*, par là plus riche et plus haute que la première.

Il est nécessaire, dit Schelling, de « se figurer la matière comme primitivement homogène» (Weltseele, 18). Oken, pour qui chaque chose est polarisée, pose toutefois à l'origine une monade éternellement une, comme le zéro des mathématiques (Naturphilosophie, p. 16).

Relativement à l'homme, cette harmonie signifie union intime avec la nature; l'homme est au début, dit Ritter, «une image de la nature, semblable à elle ; — parfait, mais par la nature, — une nature en petit » (Physik, 13). Schubert, poétisant cette abstraction, fait de la nature la mère de cette humanité naissante à peine sortie de son sein : « notre race n'était primitivement qu'une partie de la mère, dont l'a engendrée une influence supérieure, a pris part à son existence et à son essence parfaite » (Ansichten, 8). Or c'est là une image qu'Hoffmann a reprise dans ses mythes. La « mère » dont il est question au début du mythe du Vase d'Or (3e veille, I, 189), n'est évidemment que la Nature ; et c'est une représentation encore familière à l'auteur de « Brambilla » ; il est dit du roi Ophioch, qui ne peut plus comprendre la nature, qu'un « démon sombre et terrible l'avait brouillé avec la Mère » et dans la voix du démon, Ophioch croyait entendre « la voix de la Mère irritée, qui essayait maintenant, en ennemie, de détruire son propre enfant dégénéré » (XI, 45).

Cette première époque, quoique plus heureuse que le temps présent, et douée d'une connaissance immédiate, n'en est pas moins une période de valeur négative, par là d'ordre inférieur : elle est au temps présent ce que le système ganglion-

naire est au système cérébral, ce que l'intuition précédant l'analyse est à la pensée abstraite : c'est « le plus haut sommet de la négativité » (Ansichten, 21) et rien de plus. Bientôt l'humanité-enfant s'arrachera à la poitrine de sa mère pour trouver son père, l'idéal divin (Ansichten, 8).

Mais dans cette période primordiale, l'homme a joui d'une révélation due au commerce direct de la nature.

Schubert a insisté sur ce caractère de l'époque primitive, et Hoffmann y est revenu à plusieurs reprises ; il a copié Schubert mot à mot dans le passage suivant :

Automate VII, 95.

In jener Urzeit des menschlichen Geschlechts, als es, um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen (Schubert in den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft) in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur lebte, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfasste, und die Mutter das wunderbare Wesen, das sie geboren, noch aus der Tiefe ihres Daseins nährte, da umfing sie den Menschen wie im Wehen einer ewigen Begeisterung mit heiliger Musik.

Ansichten, 4.

Noch in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur, ohne eignen Willen, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, sehen wir unser noch junges Geschlecht, unter dem Scepter des Uranus froh. Damals hat nicht der Geist des Menschen die Natur sondern diese den Geist des Menschen lebendig erfasst...

Ansichten, 6.

... den Geist von einer hohen Naturandacht bewegt, und von dem Wehen einer ewigen Begeisterung durchdrungen.

Il est fait aussi allusion à cette révélation dans Brambilla : il reste encore dans l'âme d'Ophioch « des échos de ce merveilleux passé de joie suprême, où la nature, choyant l'homme comme son enfant chéri, lui permettait l'intuition immédiate

de toute essence, et avec elle la compréhension de l'idéal suprême, de la plus pure harmonie » (XI, 45).

Mais l'homme a perdu cette intuition immédiate. Il s'est « brouillé avec la nature ». On constate dans tout l'univers la lutte de deux principes qui, d'après les « Naturphilosophen », étaient à l'origine unis. « La lutte entre ces deux principes se laisse poursuivre à travers les stades d'évolution les plus divers... jusqu'au point où enfin le principe de destruction sera vaincu par son antagoniste, et où viendra une période de perfection, sans luttes, un règne de paix » (Symbolik, 37). Présentée sous cette forme, l'époque actuelle, époque de polarité, est en même temps une époque d'imperfection. « Un jour viendra, dit Novalis, où la polarité disparaîtra. Elle entre dans le système avant qu'il soit parfait... suscite une scission de ce qui est nécessairement uni, une animosité, une suppression et une limitation réciproques » (II, 438). On connaît les idées d'Hoffmann sur l'imperfection du temps actuel, et en même temps son regret du « merveilleux passé de joie suprême », son espérance d'une « existence à venir plus haute ». Et d'où vient cette imperfection actuelle ? De la liberté du sujet ; l'homme a délibérément déchiré le lien qui l'unissait à sa Mère, « son propre vouloir s'est opposé à la voix de la Mère » (Ansichten, 9). La liberté a fait irruption dans le fatalisme naturel, et de là est né le péché, de là vient la déchéance. Car tout éloignement de la nature, toute désobéissance à ses règles, est en un certain sens péché « la cause de tout mal » (Novalis, II, 230). Pour les philosophes naturalistes, l'individu est un principe d'arbitraire, l'individuation l'origine de toute dissonance ; l'homme a commis un crime de lèse-nature en voulant mener une existence à part, ein « Daseyn für Sich Selbst » (Ritter, Physik, 14). Tout cela revient à exprimer l'antithèse de la pensée abstraite et de l'intuition,

et aussi, en termes sociaux, le contraste entre la religion, c'est-à-dire la révélation, et la science (Nov., II, 273). Ni l'une ni l'autre de ces oppositions n'a échappé à Hoffmann : nous avons vu qu'il considérait comme un sacrilège (freveliges Beginnen) les entreprises de Mosch Terpin et de Swammerdamm sur la nature ; — ils sont si éloignés d'elle qu'ils ne la comprennent plus. Non point qu'Hoffmann condamne la science en elle-même, mais il lui semble que l'esprit critique seul est incapable de pénétrer le mystère universel; le savant doit être en même temps un croyant, et postuler avant tout le mystère universel. Il faut s'approcher avec dévotion du temple d'Isis ; c'est un crime que de soulever d'une main profane le voile qui couvre la statue de la déesse (Unheimlicher Gast, VIII, 128). On ne peut être initié à ses mystères que sur l'ordre de la reine elle-même (VII, 12).

On retrouve fréquemment aussi chez Hoffmann l'antithèse de la pensée et de l'intuition : c'est le point de départ du mythe d'Ophioch (Brambilla). Toute la maladie mentale du roi vient de ce qu'en lui « la pensée a détruit l'intuition » (XI, 47). Ce qui veut dire aussi, nous l'avons vu, qu'il a perdu le commerce de la nature. Car la pensée est, selon Schubert, « le beau serpent vert, la claire conscience de soi-même, la réflexion, celle-là même qui jadis fit déchoir l'esprit de l'homme de l'innocence de sa première enfance » (Ansichten, 324).

D'où le déchirement actuel entre l'homme et la nature. Hoffmann néanmoins ne va pas jusqu'à dire que toute individuation est nécessairement un « péché » et une déchéance, il n'a point fait de la liberté la source de tout mal. Il s'est gardé d'idées si générales, n'a guère emprunté aux philosophes que des bribes d'idées, des représentations poétisées déjà ou poétisables. Il doit encore directement à Schubert ce qu'il nous

dit de cette désunion entre l'homme et la nature : telles les anecdotes qu'il raconte sur la « voix du diable » en citant Schubert comme sa source :

VIII, 94.

Der merkwürdigste jener Naturtöne ist die Luftmusik oder sog. Teufelsstimme auf Ceylon und in den benachbarten Ländern, deren Schubert in seinen Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft gedenkt.

Ansichten, 64.

... jenes merkwürdige Phänomen, welches unter dem Nahmen Luftmusic, oder Teufelsstimme, auf Ceylon und in den benachbarten Ländern wahrgenommen ist...

VII, 95.

Jene Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon,... die eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüt aüssert, dass, selbst die ruhigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens, eines zerschneidenden Mitleids mit jenen den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können.

Id. Unheiml. Gast, VII, 94.

... aber wie kommt es denn, dass alle Naturlaute, deren Ursprung wir genau anzugeben wissen, uns wie der schneidendste Jammer tönen und unsere Brust mit dem tiefsten Entsetzen erfüllen ?

Ansichten, 65.

... Am meisten Aehnlichkeit hat sie mit einer tiefen klagenden Menschenstimme, hierbey aber pflegt sie, wie alle Naturtöne, eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüt zu äussern, dass selbst die ruhigsten und verständigsten Beobachter, welche die natürliche Entstehung dieser Naturbegebenheit wohl einsehen, sich eines tiefen Entsetzens, und gleichsam eines zerschneidenden Mitleids mit jenen, den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können.

[En note] : Klagend, wie alle Töne der jetzigen planetarischen Natur.

Comment s'opérera maintenant ce retour à la première époque, cette synthèse plus haute que la première ? Novalis prédit une moralisation de la nature ; un jour viendra, dit-il, où la nature sera absorbée par l'esprit humain ; nous sommes ses « éducateurs, ses tangentes morales, ses attraits moraux » (II, 495). Ainsi nous avons une mission à remplir ici-bas

(II, 9), c'est de spiritualiser l'univers. C'est bien ce qu'entend Hoffmann par la lutte entre le principe psychique supérieur et le principe subordonné; c'est le prétexte que donnent Alban, Médard et Euphémie pour justifier leurs crimes : eux aussi se croient ou se disent appelés à une mission, se prétendent de simples « moyens se pliant à la volonté suprême, pour servir le but suprême qu'elle s'est proposé » (Elixirs, 62). Alban s'imagine contribuer en quelque sorte à cette moralisation de la nature en prenant possession de l'âme de Marie : les mots de Novalis, « un jour il n'y aura plus de nature », s'appliquent exactement au rapport magnétique, où le malade représente la nature de Novalis, la « base » de Schubert, élaborée et finalement absorbée par le principe psychique qu'est le magnétiseur. L'influence de l' « idéalisme magique » s'est manifestée plus directement encore chez Hoffmann. Novalis définit la magie « l'art de se servir arbitrairement du monde sensible... Dans la période de la magie le corps sert à l'âme, ou au monde des esprits » (II, 306, éd. de 1802 : II, 297). Il dit encore que l'esprit est absolument capable de donner au corps telle direction qui lui plaît; l'homme parvenu au stade magique aura la puissance « de contraindre ses sens à produire la forme qu'il exigera,... de plus il aura le pouvoir de se séparer de son corps s'il le trouve bon » (II, 175, éd. de 1802 : II, 299-300). Cette conception, nous la retrouvons dans les Elixirs : « A ton aspect si étrange, dit Euphémie à Médard, et que tu ne dois pas à ton habillement seul, il me semble que le spirituel, se soumettant au principe dominateur qui le conditionne, agit sur l'extérieur avec une force merveilleuse, donnant même au corporel une nouvelle forme et un nouvel aspect, qui le fait paraître conforme à la destination proposée » (II, 62). Semblable aux héros futurs dont Novalis est le prophète, Anselme, le héros du « Vase d'Or » est un désin-

carné ; le pouvoir psychique a chez lui tant de force qu'il recrée un monde conforme au monde intérieur, et, suivant l'expression de Novalis, « des formes capables de vivre dans son monde » (II, 175). Anselme est un « mage physique » souverain maître de la nature; il n'accepte pas la vie qui lui est « donnée » ; l'idéal que Novalis proposait : « la vie doit être un roman fait par nous-mêmes » (II, 110), Anselme le réalise au sens propre du mot. C'est un « suicide philosophique » qui lui a ouvert le royaume d'Atlantis et l'a conduit au pays de la Connaissance ; les rationalistes diront plus simplement qu'il est mort fou.

Mais l'âge d'or rêvé, l'existence future plus haute, sont-ils possibles ? Les « Naturphilosophen » l'ont cru. Tous, à la description de l'âge d'or passé, ont joint l'espérance consolante de son retour. De même Hoffmann, au moins dans ses mythes; le roi Ophioch, qui entend dans la nature « les voix hurlantes de gémissements déchirants » (un souvenir de la fameuse « voix du Diable »), croit aussi voir « briller dans ces sons épouvantables une lueur d'espérance... » (Brambilla, XI, 46) ; et il se dit que la Mère ne restera pas irritée. Donc une réconciliation est possible ; elle est même cherchée, au dire de Schubert ; car l'état de polarité cause un malaise qui fait regretter le premier état, et tendre à un stade meilleur. « Les deux moitiés séparées exigent incessamment et instamment une nouvelle union, afin que, réconciliées avec leur origine, elles puissent retourner à l'antique et sublime demeure » (Ahndungen, 138). Or ce désir universel, ce soupir de la créature après sa délivrance, c'est à proprement parler l'amour, « le lien invisible qui noué autour de tous les êtres particuliers, rend possible le passage d'une existence à l'autre » (Ansichten, 371). Maître Abraham nommera l'amour « l'éternel Esprit du monde » (Murr, X, 345).

L'Ame du Monde. Les moments cosmiques. — Nous avons vu qu'en somme la duplicité psychologique peut se ramener à la coexistence dans le même individu d'une partie proprement individuelle qu'il appelle le moi, et d'un non-moi qui représente la totalité de l'univers. Schubert appelle ce non-moi « germe d'un avenir plus haut », Hoffmann le désigne par « principe psychique supérieur » ; dans tous les cas il s'agit d'une activité plus générale que celle qui est propre à l'individu, de même que l' « anima animans » et le système ganglionnaire sont plus généraux que l'esprit et le cerveau. Ainsi l'on retrouve en chaque individu, latente sous les phénomènes superficiels dus à l'activité proprement personnelle, l'Ame du Monde diffuse, travaillant sourdement, sans que dans l'état normal l'individu ait conscience de la présence de cette âme en lui-même. Mais en d'autres moments le particulier s'efface en nous pour laisser régner le tout, l'Ame du Monde nous possède. Ces moments sont appelés par Hoffmann « états exaltés » erhöhte Zustände. C'est, au terme près, ce que Schubert appelle les « moments cosmiques », dont il expose la théorie dans ses « Ahndungen einer Geschichte des Lebens » (1806). Il n'est pas sûr qu'Hoffmann ait connu ce livre ; grand admirateur de Schubert, il n'eût sans doute point manqué de citer en quelque endroit de ses œuvres les « Ahndungen », comme il cite les « Ansichten » et la « Symbolik ». Or nulle part nous n'avons trouvé d'allusion à cet ouvrage, bien qu'Hoffmann ait été particulièrement « curieux de tout ce que cet homme de génie (Schubert) a dit et écrit » (Funck, 153). Et c'est pourquoi peut-être Hoffmann n'a pas conservé cette expression si suggestive de « moments cosmiques », que Schubert lui-même avait laissé tomber dans ses ouvrages postérieurs.

C'est le chapitre VII du premier volume des Ahndungen

(p. 291 sq.) qui nous apporte la théorie des moments cosmiques. Schubert pose tout d'abord qu'il n'y a qu' « Un principe sacré d'existence, Un esprit de vie, Unique en tous, et seul étant et consistant en une création éternelle ». Les moments cosmiques sont des moments d'enthousiasme, où toutes choses particulières s'unissent pour devenir, en créant, semblables à Dieu. Complétant sa théorie dans les « Ansichten », Schubert affirme qu'en ces instants « où les forces de l'existence actuelle sont en repos » apparaît clairement l'activité de ce germe de vie future « qui sommeille au fond de notre être ». Au nombre de ces moments cosmiques il range « les phénomènes du magnétisme animal, les pressentiments, les rêves, les sympathies, et autres phénomènes semblables » (Ansichten, 22). On peut dès lors identifier absolument à ces « moments d'enthousiasme » les « états d'exaltation » dont nous parle Hoffmann.

Nous ferons rentrer dans cette catégorie deux sortes de phénomènes :

D'abord, les états anormaux produits d'une activité inférieure pour Schubert, — supérieure selon Hoffmann, dans tous les cas étrangère à la personnalité du sujet en tant que strictement individuelle ; tels les états dont il a été parlé plus haut : la crise somnambulique, — rappelons l'idée d'un mariage magnétique, neutralisant, réduisant au zéro, c'est-à-dire ramenant à l'état originel d'harmonie et de connaissance, la polarité du groupe formé par le magnétiseur et le malade ; — le phénomène d'intense vision dans le rêve ; — enfin les autres faits signalés plus haut par Schubert, en y ajoutant les hallucinations de la folie : l'Ame du Monde règne en Sérapion.

En second lieu nous distinguerons des états normaux se présentant à un degré supérieur d'intensité, et, pour parler

comme les « Naturphilosophen », à puissance supérieure, sous un exposant plus fort (potenzirt). Telles sont ces perceptions plus vives que Novalis appelle « révélations de l'esprit » (II, 292) résultant d'associations plus rapides, et suscitant l'étrange sentiment du déjà vu. Et ce sont en outre tous les moments d'enthousiasme, où « le principe spirituel supérieur, libre de la pression de la matière, secoue vigoureusement les ailes... accepte et reconnaît dans leur signification la plus profonde, comme des faits bien connus, tous les phénomènes merveilleux » (début du « Magnétiseur » I, 140). Parmi ces éléments de connaissance supérieure il convient de citer :

Le sentiment (Gefühl). — A défaut de mode de perception plus précis, en l'absence de critérium d'ordre intellectuel, il mène sûrement à une connaissance immédiate ; il est aux yeux de Schubert « la langue primitive de l'homme, telle que le rêve, la poésie, la révélation nous la font connaître » (Symbolik, 85). « C'est par l'instinct que l'homme a commencé, c'est par l'instinct qu'il doit finir » dit Novalis (II, 531). C'est aussi grâce à une sorte d'instinct que l'étudiant Anselme devine le sens des livres magiques qu'il copie : « En dirigeant de plus en plus fixement son esprit et ses pensées sur le titre du rouleau de parchemin, il sentit bientôt comme du fond de l'âme que les signes ne pouvaient avoir d'autre signification : que le mariage du salamandre et du serpent vert » (G. Topf, 223).

La foi. — Nous savons qu'elle est nécessaire au savant ; elle le mène seule au cœur des choses ; nécessaire aussi à l'artiste, qui doit croire exclusivement en son art comme en une divinité jalouse. Novalis ne cesse de vanter la force mystérieuse de la foi : « Dieu est dans l'instant où je crois en lui » (II, 571). Cette puissance créatrice, Hoffmann l'a nettement montrée à l'œuvre dans le « Vase d'Or » : c'est la foi d'Anselme qui crée

Serpentina et le royaume d'Atlantis. D'ailleurs, à la foi se joint dans une inséparable union :

L'amour. — Il est aussi nécessaire que la dévotion pour pénétrer les mystères de la nature. C'est parce qu'ils l'aiment que l'étudiant Anselme et l'étudiant Balthasar (Klein Zaches) la comprennent : « je comprend tout ce que me disent les fleurs et les ruisseaux, et une félicité céleste m'embrasse » (V, 45). La première veille du « Vase d'Or » présente la même idée sous une forme plus poétique : « Le sureau s'agita et dit : tu étais couché à l'ombre de mes branches, mon parfum t'enveloppait, mais tu ne me comprenais pas ; le parfum est ma parole, quand l'amour l'enflamme » (G. Topf, 181). Et de même le vent du soir et les rayons du soleil parlent, en sons et en couleurs, aux cœurs qu'éclaire la flamme de l'amour. D'ailleurs l'amour, c'est la foi. Il n'y a point de différence pour Hoffmann : ce ne sont que deux aspects du même phénomène ; l'amour, c'est la foi sentie. Cest pourquoi les deux termes se trouvent si fréquemment unis (G. Topf, 223, 224, 226 etc. Elixiere, 10-11, Meister Floh, 131 etc.). Comme la foi, l'amour est créateur : c'est l'amour qui fait de la poupée de Spallanzani et de Coppélius un objet d'adoration aux yeux de Nathanaël ; dans ce misérable mannequin qu'est Olympia l'amour lui fait trouver son idéal féminin.

La mort est aussi, comme la foi et comme l'amour, un moment d'exaltation ; elle annonce la reprise de possession complète de l'Ame du Monde sur les éléments de notre organisme ; en ce sens elle est un moyen de connaissance des plus sûrs. Aussi la mère de Médard, après sa mort, peut-elle pénétrer l'âme de son fils, libérée qu'elle est du fardeau des choses terrestres (Elixirs, 198). C'est une conception alors profondément sentie et généralement répandue que la parenté de l'amour et de la mort. Nous savons déjà comment Schubert et

Novalis ont rapproché des instincts sexuels les instincts meurtriers (Mordlust-Fleischeslust) et recherché dans la volupté le principe de la cruauté Ils ont vu de plus dans la mort l'épanouissement pour ainsi dire naturel de l'amour : l'amour ne cherche-t-il pas en effet à rétablir cette harmonie fondamentale dont nous portons en nous les germes? Et qu'est la mort, sinon la forme absolue de cette harmonie, la neutralisation suprême, le zéro synthétique où se fondent et disparaissent les pôles opposés ? Hoffmann a adopté cette conception, et, dans l'expression, s'est souvenu de Novalis et de Schubert :

Elixiere, II, 47.

... auch du glaubst es, dass der Liebe höchste Seligkeit, die Erfüllung des Geheimnisses im Tode aufgeht... wie in den Mysterien, die die Säuglinge der Natur feierten, ist uns ja auch der Tod das Weihfest der Liebe !

Nov. II, 232.

[1802 : II, 497].

Im Tode ist die Liebe am süssesten ; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süsser Mysterien.

Ansichten, 80.

... der alte Weihgesang der Mysterien, ein Brautlied und ein Lied der Gräber !

Car Schubert s'est plu à montrer la mort suivant immédiatement les « moments cosmiques », dont elle est le but et la conséquence naturelle : « La fleur se fane aussitôt que le moment le plus haut de la floraison est passé ; l'insecte aux vives couleurs cherche dans son unique heure d'amour en même temps celle de sa mort et reçoit son tombeau au temple même de l'hymen » (Ansichten, 69). Et il revient souvent à cette union de l'amour et de la mort, il la recherche dans les vieilles légendes mythiques d'Adonis , de Siva, de Balder (73-79).

Hoffmann s'est souvenu de ces fleurs qui meurent dès leur

hymen : et il a fait mourir Pepusch et Dörtje Elverdinck, le soir de leurs noces, sous la forme d'une tulipe et d'un « cactus grandiflorus ». Et la conclusion de l'oraison funèbre que prononce Peregrinus Tyss sur ce bienheureux couple rappelle les réflexions philosophiques de Schubert : « Le moment suprême de l'accomplissement de tes désirs fut aussi le moment de ta mort » (XII, 134).

De même tous les états voisins de la mort participent plus ou moins à la connaissance qu'elle procure. Le mourant est, dit Schubert, un médiateur entre son entourage vivant et le monde des esprits, un degré qui conduit de l'un à l'autre, et par lequel les puissances de l'au-delà descendent dans notre monde sensible (Symbolik, 139). Ainsi pour Hoffmann la disposition à la maladie fait de l'homme un voyant d'une sensibilité excessive (VI, 134). C'est aussi une idée chère à Novalis que la maladie est déjà « un moyen de synthèse plus haute... un commencement nécessaire de l'union plus intime de deux êtres » (II, 479). Hoffmann assimile encore à cet état de connaissance des mourants et des malades, celui des vieillards ; ce n'est pas l'expérience de leur passé terrestre, mais bien le simple voisinage de la mort, qui rend leur vue plus pénétrante. Ils jouissent eux aussi d'une sorte de clairvoyance (Hellsehen). « Il leur est permis de jeter des regards sur la terre promise » (Majorat, III, 201).

Les purifications. — Tous les états qu'on vient de signaler ne sont principes de connaissance que parce qu'ils sont aussi principes d'universalisation : le trait d'union universel est l'Ame du Monde, qui se révèle aux individus dans les moments cosmiques. Tous ces moments sont donc caractérisés par le « dépouillement de l'individualité » (Abstreifung des Individuellen) et conçus comme des processus de purification. Inversement l'individualisation est la source de

déchéance. « L'objet de l'amour fut à l'origine le divin et la région supérieure du Spirituel » (Symbolik, 85). Mais l'homme s'est bientôt pris lui-même pour objet de son propre amour, et au monde des esprits il a substitué le monde des sens. Aussi le retour à l'état originel de connaissance ne peut-il se faire que par une série de purifications. Il faut à présent « renverser la barrière de la sensualité, élevée par l'orgueil, au moyen de l'acte opposé, par la négation de soi-même, l'humilité et l'abandon à une volonté supérieure » (Symbolik, 190). Cela nous explique que la mort soit précisément l'état le plus proche de la connaissance parfaite ; Pepusch et Dörtje Elverdink doivent mourir, et se purifier par la mort de leurs tribulations terrestres, avant de rentrer au pays de la connaissance : « le rayon de l'escarboucle » les tue (XII, 134). Et c'est aussi pourquoi Novalis fait du suicide le commencement de la philosophie et l'acte philosophique par excellence. « Le chemin du retour à la patrie éternelle passe, dit Schubert, par beaucoup de purifications » (Symbolik, 49).

Or, cette théorie du suicide et de la purification, Hoffmann l'a adoptée sous une autre forme. Il a conçu une sorte de suicide esthétique, conférant à l'individu la puissance de sortir de lui-même (aus sich selbst heraustreten, Elixirs, 62) pour planer au-dessus de sa propre personnalité, et se considérer, en dehors de lui-même, de haut et de loin, comme un des multiples engrenages du mécanisme universel. Le sujet adopte par là un point de vue plus général, plus étendu, le point de vue d'un sujet aussi général que le cosmos qu'il prétend embrasser. C'est le mode de connaissance proprement ironique ; c'est le point de vue qui élève Médard et Euphémie si loin des « mesquineries de la vie banale de tous les jours » et les fait jouer avec les créatures de ce monde subor-

donné, pour amuser leur humeur fantasque (Elixirs, 62). Voilà l' « humour » dont parlent les artistes allemands de « Brambilla » ; la pensée se crée son propre double ironique (XI, 51) et atteint une connaissance plus intime et plus profonde d'elle-même. C'est aussi « l'acte de sauter par-dessus soi-même — der Act des sich selbst Ueberspringens — le point de départ et la genèse de la vie » (Novalis, II, 318). Ce moyen de connaissance constitue précisément ce que les romantiques appellent l'ironie ; car l'ironie ne désigne pour eux, de l'aveu de Tieck, ni la moquerie ni le persiflage, mais, au contraire, « le sérieux profond, allié à la plaisanterie et à la vraie sérénité... C'est la force qui permet au poète de dominer sa matière : il ne doit pas se perdre en elle, mais planer au-dessus d'elle » (Köpke, 238). De même le sujet ne doit pas se perdre dans les phénomènes particuliers, mais planer au-dessus d'eux, et au-dessus de lui-même, pour parvenir à l'âme universelle. C'est donc avec raison qu'Hoffmann a mis l'ironie au nombre de ces « états d'exaltation » dont il a fait dépendre l'acquisiton de la connaissance.

Comment Hoffmann a-t-il conçu poétiquement ce monde mystérieux de la connaissance, que l'on atteint par tant de voies différentes, en ces instants d'extase où le sujet, ravi à un monde nouveau, s'oublie et se nie lui-même, déposant le fardeau de sa vie terrestre à la porte du royaume des esprits ? Hoffmann n'était pas philosophe, ni mystique. Il n'a adopté certaines des théories de Schubert que parce qu'il y voyait de brillants thèmes poétiques ; et notamment l'idée des trois époques ne paraît pas avoir été chez lui pensée ni sentie ; on ne trouve que dans ses « contes » ou mythes la supposition d'un âge d'or passé ; quant à l'idée d'un âge d'or futur, elle paraît encore moins s'adapter à son tempérament scrupuleux et fiévreux, à son angoisse devant l'au-delà, à sa crainte de la

destinée, de la « puissance sombre » qui triomphe partout dans son œuvre. Ce qu'il a entendu dans la nature, c'est avant tout la « voix du diable ». Aussi la plupart des mythes d'Hoffmann sont faibles, obscurs, parce qu'ils cachent la pensée du poète sous un fouillis d'accessoires pseudo-mystiques qui lui sont étrangers. Il y a là trop de factice, trop de choses apprises, trop d'images et de symboles déjà rencontrés ailleurs et qui cette fois n'émeuvent plus, car ils viennent directement du dehors, de Schubert ou de Novalis, et n'ont point d'abord passé par l'âme du poète. « Permettez, mais c'est du fatras oriental ! » disait Heerbrand interrompant les contes de Lindhorst. Et cette fois Heerbrand n'avait pas tort.

Le monde des mythes. — Nous nous bornerons aux trois mythes principaux d'Hoffmann : les contes de Lindhorst et les passages du livre de la Bibliothèque des Palmiers relatifs à l'histoire du Salamandre, de son union avec le Serpent vert, et de sa déchéance [Vase d'Or, du début de la 3e veille jusqu'à la page 191 — pp. 225-228, récit de Serpentina — et la fin : Atlantis, p. 250 sq.], le mythe d'Ophioch et de Liris dans la « Princesse Brambilla » (44-51) avec l'histoire de la reine Mystilis, qui lui fait suite (76 sq.) ; enfin l'histoire mythique de Sékaki et de la princesse Gamaheh, qui ne sont autres que Peregrinus Tyss et Dörtje Elverdink (Meister Floh, *passim*). Un trait est commun à tous ces contes : leurs personnages sont les doubles des héros du roman, ou bien, sont en partie ces héros eux-mêmes : par exemple l'archiviste Lindhorst est le Salamandre du mythe. C'est une manière ironique et plaisante de figurer les rapports de la réalité et de l'idéal. Le personnage mythique est « l'idée » abstraite du héros dont il est le double, il vit d'une existence plus générale, typique ; aussi le mythe n'admet, comme la tragédie classique, que des rois et des princesses.

Dans quel milieu se meuvent ces personnages d'allégorie ? Le début du conte de Lindhorst est un essai fantaisiste de cosmogonie du monde mythique. Faut-il retrouver dans ce « fatras oriental » un écho des théories neptunistes que l'autorité de Werner faisait régner tyranniquement sur la géologie contemporaine ? Bien que Werner ait très peu écrit, et qu'Hoffmann, qui d'ailleurs ne semble point — du moins jusqu'à la composition des Mines de Falun — s'être intéressé à la géologie, n'ait jamais cité Werner dans ses œuvres ou dans sa correspondance, il est impossible qu'il ait ignoré le nom du maître de Freiberg et il a connu au moins d'une façon très générale l'ensemble de ses doctrines. Car les prosélytes de Werner étaient alors nombreux, et l'on sait l'enthousiasme que suscitaient la personne et les idées du maître. [Schubert, Selbstbiogt, II, chap. xvi] Novalis l'avait fait figurer sous les traits du mineur dans « Ofterdingen », et Novalis était un des auteurs préférés d'Hoffmann, au temps de Bamberg. D'autre part, Schubert reprenait à son compte la théoric du neptunisme dans ses « Ansichten » (chap. vii : von der sogenannten anorganischen Natur). D'après Werner, le monde est originairement un chaos liquide, et la naissance des continents est due à des dépôts successifs formés par cette masse liquide : d'où le nom de neptunisme qui désigna cette théorie, par opposition au volcanisme, qui ne comptait plus alors que de rares représentants, en France et en Angleterre.

Il n'est donc pas étonnant que les fantaisies de Lindhorst soient elles aussi « neptunistes ». « L'esprit, dit-il au début de la 3e veille, regarda l'eau ; et ce fut un mouvement et un mugissement de vagues écumantes et une chute retentissante dans les précipices. » Et après cette naissance tourmentée du monde, voici que « s'éveillèrent mille germes, qui avaient

sommeillé sous le sable désert », principes du monde organique ; la même théorie de la genèse nous est donnée dans « Meister Floh » : « Depuis le temps où le chaos s'est contracté en une matière plastique, c'est de cette matière que l'esprit du monde modèle toutes les formations » (XII, 85). Hoffmann résume ici l'exposition de Schubert : « Les eaux, disait Schubert, se sont réduites sous l'influence des temps... Et voici que l'eau fourmille de mille êtres vivants » (Ansichten, 17). Schubert affirmait encore plus positivement le caractère universel de cette origine liquide : « La masse tout entière de la terre, le monde organique depuis les fruits des plantes jusqu'à l'homme, proviennent de l'état liquide primitif » (Ansichten, 105). C'est encore la théorie que défend Oken : le sable désert dont parle Hoffmann, où s'agitent les principes de vie, c'est la « mucosité marine » primitive (Meerschleim, Urschleim) d'Oken (Naturphilosophie, 147), source de tout organisme ; les premières formes organiques sortirent des plages.

Dans le mythe du « Vase d'Or » il est question aussi de cataclysmes accompagnant la naissance du monde ; le monde organique une fois développé doit subir encore de nouvelles et violentes transformations : « Au milieu de la vallée il y avait un coteau noir, qui se levait et s'abaissait comme la poitrine humaine, quand une ardente langueur la gonfle » ; puis les vapeurs s'épaississent pour « voiler le visage de la Mère », puis arrive l'orage qui les disperse ; or le neptunisme wernérien admettait aussi des bouleversements répétés de la nature, des cataclysmes chaque fois suivis de nouvelles périodes de sédimentation. A ces diverses périodes Schubert faisait allusion à propos du flœtz où l'on découvrit le mineur de Falun (Ansichten, chap. VIII). Hoffmann s'est souvenu de tout cela, en esquissant à grands traits sa cosmogonie fantastique.

Aussi fantastique est d'ailleurs cette nature elle-même dont on nous a dépeint l'origine. C'est essentiellement une nature allégorique, digne cadre des abstractions qui s'y meuvent. C'est un pays de rêve, tel qu'en découvrent les somnambules et les fous : pour cet Eden de la connaissance, pour ce paradis retrouvé, le poète a cherché de lointaines contrées, un emplacement vague, quelque part en Orient, « dans l'Inde lointaine, dans une vallée entourée de belles et hautes montagnes, où de temps en temps les plus savants mages de la terre se réunissent. L'archiviste Lindhorst peut mieux que personne vous en donner des nouvelles » (XII, 35). L'Orient était alors plus que jamais « le pays de la poésie, le romantique Orient » (Ofterdingen, 115) ; les philosophes de la nature s'accordaient à placer en Orient, et dans l'Inde principalement, le berceau de l'humanité (Oken, Naturphilosophie, p. 148). Car l'Inde spécialement était à la mode, les travaux des philosophes, des philologues et des historiens s'attachaient à son antique culture. Hoffmann n'a sans doute lu ni le livre de Schlegel sur « la langue et la sagesse des Hindous » (1808), ni l'essai de Rixner d'une « Exposition de l'antique théorie hindoue du Un-Tout » (1808) ni le « Panthéon » de J. A. Canne, (1811), ni la « Symbolique et Mythologie des anciens peuples » de Creuzer (1810-12). Mais il a trouvé leurs noms cités dans ses auteurs, dans Schubert notamment qui rappelle volontiers les vieux mythes de l'Inde et de l'antiquité classique (Ansichten, *passim*, principalement troisième leçon : « Origine de la langue et du culte de la nature ; les mystères »). Et, s'inspirant à la fois de Schubert et de Novalis,

1. Goldner Topf, I, 222 : « ... das Zimmer, wo Bhogovotgita's Meister unsrer warten ». Il n'est pas besoin de recourir au livre de Schlegel, comme le fait M. Carl von Maassen dans son commentaire, pour expliquer la présence et l'orthographe du mot Bhogovotgita chez Hoffmann. Car Schubert dans ses Ansichten cite précisément le « Bhogovotgita » (p. 48).

Hoffmann a nommé ce pays mystique le royaume d'Atlantis.

Les « Ansichten » nous ont souvent parlé du « pays merveilleux d'Atlantis » (Wunderland Atlantis, dit aussi Hoffmann. Ansichten, 4, G. Topf, 225). C'était, dit Schubert, un pays des régions polaires « où l'ardeur de la terre encore juvénile enfantait un printemps continu et de hautes forêts de palmiers ». Telle encore l'Atlantide d'Hoffmann, à la position géographique près.

A l'Atlantide de Novalis il devait des traits plus précis ; elle n'est mentionnée dans « Ofterdingen » que très brièvement (48) ; mais si l'on se rapporte au « Supplément à Ofterdingen » de Tieck (édition de 1802, 2e volume), on s'aperçoit aisément que la description d'Hoffmann s'est inspirée d'assez près des plans laissés par Novalis.

Et tout d'abord l'idée même de faire parvenir le héros dans un pays fabuleux était déjà l'idée de Novalis : « Henri vient au pays de Sophie, dans une nature comme elle pourrait être, une nature allégorique » (Heilborn, I, 190). Il y vient, et de la façon la plus surnaturelle et en même temps la plus naturelle, tout s'explique : « la foi, l'imagination, la poésie, ouvrent le monde intérieur » — « la félicité d'Anselme, dit de même Hoffmann en terminant le « Vase d'or », est-elle autre chose que la vie dans la poésie, à laquelle se révèle comme le plus profond secret de la nature l'accord sacré de tous les êtres ? » « C'est la foi en toi, c'est l'amour, qui m'a ouvert l'intérieur de la nature » dit encore Anselme à Serpentina (251).

Quant à la conception poétique de cette nature merveilleuse où tout vit, où tout parle, « hommes, animaux, plantes, pierres et étoiles, éléments, sons et couleurs » (Nov. I, 191), elle est commune aux deux poètes, et la description d'Hoffmann (250) ne semble que le développement libre, mais encore

fidèle, du canevas tracé à grands traits par Novalis. Et voici de singulières concordances : Lindhorst règne au pays d'Atlantis tout comme Klingsohr (« Klingsohr Kömmtwieder als König von Atlantis » I, 191) ; Anselme est son gendre et vassal, comme Ofterdingen en son Atlantide. Et le « magnifique lys de feu » qu'avait aimé déjà tout une génération de salamandres et qui s'épanouit, plus splendide que jamais, au royaume d'Anselme, n'est-ce pas la fleur symbolique chérie d'Ofterdingen ?

I, 251.	Novalis, I, 191.
Da tritt in hoher Schönheit und Anmuth Serpentina..., sie trägt den goldnen Topf, aus dem eine herrliche Lilie entsprossen.	Er findet die blaue Blume ; es ist Mathilde... er ist glücklich mit Mathilden.

Dès que les deux héros ont retrouvé la fleur de la connaissance, le conte est achevé, les promesses et les espérances se sont réalisées « das Höchste ist erfüllt » dit Serpentina à Anselme (251) : et ces paroles mêmes nous rappellent l' « Erfüllung » que Novalis n'a pas pu nous donner, mais dont les indications fragmentaires qu'il a laissées permettent de reconstituer assez bien l'ensemble.

Les mythes. — Tout n'est pas à « interpréter » dans les mythes d'Hoffmann, encore moins sans doute que dans le conte de Novalis ou dans celui de Gœthe. N'oublions pas qu'Hoffmann est avant tout poète, et qu'il est poète (au sens restreint du mot) encore plus exclusivement que Goethe et Novalis. Ce serait une étrange erreur que de chercher des symboles cachés et des idées philosophiques profondes dans ce qui n'est souvent chez lui qu'un produit de la fantaisie, de la « Lust zum Fabulieren ». L'erreur serait d'autant plus grave que le poète s'est par avance moqué de ses interprètes futurs : « Princesse Brambilla, dit-il, n'est pas un livre pour

les gens qui prennent tout au sérieux et donnent de l'importance à tout » (XI, Vorwort). Mais une idée, si mince soit-elle, se cache tout de même au fond de ces allégories touffues.

Le mythe du Vase d'Or. — C'est l'histoire de la connaissance (le lys de feu) qui, perdue par la faute de la pensée abstraite (le salamandre, Lindhorst), ne peut être reconquise que par la foi, par l'âme enfantine et pieuse d'Anselme » (228). C'est la foi d'Anselme qui domine le mythe; ici, dans le mythe, Lindhorst n'est plus le magicien ni le roi des esprits qu'il s'amuse à jouer dans le roman aux yeux d'Anselme ébloui; le Lindhorst du mythe n'est qu'un Salamandre déchu, banni du royaume des esprits tant qu'une âme pieuse et croyante n'aura pas fait refleurir dans la demeure de l'archiviste la fleur symbolique de la connaissance, le lys rouge qui pousse dans le jardin du Roi des Esprits.

Le début de la troisième veille — le récit de Lindhorst au café — se compose de deux parties non cohérentes, relatives l'une à la vie antérieure de Lindhorst, l'autre à la marche future des événements tels que le roman lui-même les déroulera. Le « Phosphorus » dont on nous dit l'amour pour la belle fleur, se trouve désigner d'abord le Salamandre, car les étincelles qui jaillissent de Phosphorus enflamment le lys, et de son intérieur embrasé s'enfuira l'être ailé, la connaissance. Or « cette étincelle est la pensée ». Phosphorus est le principe positif, la lumière, qui détruira l'intuition négative, végétative, de la fleur encore réfugiée au sein de sa mère la nature (la première époque de Schubert). Le « noir dragon ailé » qui tâchera d' « attraper » l'être échappé au lys sans parvenir à lui rendre sa pureté primitive, c'est le monde de la réalité sensible dans ses efforts impuissants à ressaisir la connaissance intuitive perdue. Il faudra que Phosphorus

détruise ce monde de sensualité (les purifications de Schubert, la « moralisation de la nature » de Novalis) pour délivrer le lys.

Ce Phosphorus libérateur n'est plus le Salamandre, — c'est Anselme, et sa lutte avec le dragon noir nous annonce la victoire d'Anselme sur la marchande de pommes, sur la vieille sorcière Lise, et la délivrance de Serpentina, — aussi bien la vieille Lise n'est-elle, au dire de Serpentina, que la fille du dragon noir, devant son existence « à l'amour d'une carotte et d'une des plumes tombées de l'aile du dragon » (228).

Ainsi le personnage mythique de Phosphorus réunit dans son abstraction Lindhorst-salamandre et Anselme. Et la fleur de lys, c'est encore le serpent vert, mère de Serpentina, et c'est Serpentina elle-même, et toutes ne sont que des aspects divers de la connaissance : aussi le récit de Lindhorst donne-t-il la clé de tout le mythe, et du roman par conséquence : l'histoire du mariage de Lindhorst avec le serpent vert nous était déjà connue, au moins en gros, avant que Serpentina la racontât à l'étudiant (225 sq.), elle précise l'idée, et surtout la poétise : les figures du Roi des Esprits et de son vieux jardinier, et le don du Vase d'Or au Salamandre banni, sont des motifs qui reposent du « fatras oriental », mais qui n'ajoutent rien à la conception fondamentale. Dans toute l'œuvre nous sommes en présence de trois séries analogues, la première étant l'archétype abstrait des deux autres : Phosphorus et le lys ; — le salamandre et le serpent vert ; — Anselme et Serpentina.

Quant à la réalité, et au monde sensible, ils se trouvent représentés dans le roman aussi par Veronika. Cependant Veronika n'a point sa place dans le mythe, pas plus que Heerbrand et Paulmann ; c'est une petite fille insignifiante, aisément magnétisée par la vieille Lise. Sans doute elle

séduit un instant Anselme, mais l'esprit n'a point de part dans cette séduction : petite sotte, « Aufklärerin » à sa manière, elle oubliera vite Anselme, car son idéal va se réaliser : elle sera « Frau Hofräthin » et les élégants la lorgneront (247). Chez Anselme elle aurait tué le feu sacré, la foi, la poésie : il a failli pour elle rester emprisonné sa vie durant dans la fiole de cristal. Mais la foi d'Anselme en l'idéal est plus forte que la réalité, et la défaite du dragon noir est aussi celle de Veronika.

Signalons l'origine de quelques détails : Ellinger a trouvé dans Gozzi le nom de la fée Serpentina. Le « serpent vert » est dû à Novalis, et la strophe où le poète décrit la Reine des serpents se glissant dans l'obscurité a sans doute inspiré à Hoffmann la belle description des trois petits serpents d'or jouant au soleil couchant dans le feuillage du sureau.

I, 180.	Nov. I, 348.
... Er schaute hinauf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein...	Die Königin der Schlangen Schlich durch die Dämmerung; ... Und alles war im dunkeln Mitgrünem Gold bestreut.

Et la mésaventure du Salamandre dont l'ardeur consume le lys, et qui en laisse échapper l'être ailé, rappelle celle d'un personnage de Gozzi, qui « dans la vraiment remarquable histoire des trois oranges, délivra des oranges deux jeunes filles, sans s'être au préalable assuré du moyen de les conserver vivantes » (Meister Floh, 36).

« *Meister Floh* ». — Il s'agit encore ici de conquérir la connaissance figurée par la princesse Gamaheh. En vain les personnages les plus hétéroclites cherchent-ils à s'emparer de la princesse : la connaissance leur échappe à tous, car il leur manque l'amour ; seul Peregrinus Tysz est digne

et capable de posséder Gamaheh ; car il est le point rouge et brillant de l'horoscope de la princesse, ce point dont les deux astrologues essaient en vain de découvrir la signification; Tyss n'a qu'à jeter les yeux sur le point rouge pour « reconnaître en lui distinctement son propre moi. Et plus il regardait le point, plus il prenait la forme d'un cœur, et plus il rougissait » (129). C'est par le cœur, par l'amour, qu'on arrive à la connaissance : le cœur est l'escarboucle dont les rayons sont les principes de vie et de vérité. Le long sermon qui termine le roman, où la voix inconnue reproche aux différents comparses d'avoir manqué d'amour, indique trop fortement l'idée générale de l'œuvre pour qu'il vaille la peine d'y insister.

Que représentent les personnages? Si la princesse Gamaheh représente la connaissance, le roi Sékaki, son père, qui en définitive est seul capable de la posséder, et qui dit de lui-même que « le rayon de l'escarboucle enflamme en lui la vie suprême » alors que ce même rayon tue Zéhérit, — paraît être le symbole universel de cette Weltliebe ou de ce Weltgeist qu'enflamment en nous les moments cosmiques (le rayon de l'escarboucle, l'amour) alors que l'individu (Zéhérit) y trouve sa mort.

Floh est la raison (Verstand, 128) incapable d'arriver par ses propres forces à la connaissance suprême. Quant aux autres personnages, ils en sont indignes : les deux naturalistes, les « marchands en détail de la nature » sont la science empirique, terre à terre, mais aussi pratique, industrieuse. Ils ne réussissent pas à obtenir Gamaheh ; mais auprès de la vieille Aline, la réalité mesquine de tous les jours, ils passent pour de beaux princes et savent se rendre utiles.

Quant au prince Sangsue dont la piqûre envenimée blesse à mort la princesse, il est, comme le dragon noir du « Vase

d'Or », le symbole de la réalité sous sa forme la plus funeste à la connaissance, la matérialité sensuelle.

Avant d'étudier l'action du roman et les rapports de ces personnages, il convient d'observer qu'Hoffmann, qui semble n'avoir eu aucune source pour « Meister Floh », a toutefois emprunté — ce qui dans toute œuvre littéraire paraît de bien minime importance — précisément les noms, et les noms seuls, de ses héros. C'est le plus grand profit qu'il a tiré du livre d'Arpe (Talismans), si toutefois c'est un grand profit que d'avoir fait du « Chaldéen Zéhérit, auteur d'un livre sur la composition et les vertus des images » (Arpe, 110) le chardon Zéhérit, ou d'avoir transformé en « lourdaud de génie Thétel » un certain « Thétel, très ancien docteur, traitant des sculptures de pierres » (Arpe, 109). Arpe mentionne en outre « Sekaki tractatus de Talismanibus » (108). De même les noms de Gamaheh (Arpe 51), et de Nacrao (Arpe 3 : Floh 109) sont empruntés au même ouvrage, sans qu'on puisse indiquer une raison quelconque de préférence en leur faveur — ni découvrir la moindre relation entre les objets ou les hommes qu'ils désignent chez Arpe, et les personnages auxquels Hoffmann les a de nouveau attribués.

Les relations que soutiennent entre eux certains des personnages du mythe rappellent l'intrigue du « Vase d'Or » : le roi Sékaki et la reine des fleurs ont pour fille Gamaheh, de même que Serpentina est née du Salamandre et du serpent ! Gamaheh, dormant au sein de la tulipe (33) fait penser au serpent vert qu'abrite le calice du lys maternel (G. T. 225). On songe à l'origine de la vieille Lise du « Vase d'Or » quand il est dit que le génie Thétel « fut pétri par le mauvais démon de vil argile, et des flocons de plume que perdit une lourde et stupide autruche » (Floh, 131). Mais l'action, dans « Meister Floh », est encore plus complexe, plus chargée de figures et

d'événements, celle du « Vase d'Or » est simple et claire en comparaison : Sékaki, Zéhérit et Gamaheh étaient jadis unis avant que la « Pensée abstraite » (der Gedanke) les formât et détruisît par là l'union primitive (Floh, 99). Trompé par on ne sait quel démon ennemi, Sékaki a dédaigné cette connaissance intuitive de la nature (128) ; il ne peut la retrouver que grâce à la pureté de son cœur : à Peregrinus Tyss s'applique fort bien ce que Serpentina pense d'Anselme, c'est une âme enfantine et pieuse. Quant à Zéhérit et à Gamaheh, ce n'est qu'après une série de métamorphoses et de purifications, — parmi lesquelles ils conservent le souvenir confus de leur félicité passée, — qu'ils retrouvent enfin dans les bras de Sékaki l'harmonie primitive. Ainsi les héros parcourent les trois époques de la philosophie de la nature et le « moment cosmique » suprême qui ouvre à Gamaheh et à Zéhérit enfin réunis les portes de la patrie retrouvée, de l'antique et splendide demeure dont parle Schubert, le moment de l'amour, est aussi pour eux l'instant où ils dépouillent leurs individualités dans la connaissance de la mort.

Et sur ce fond déjà complexe se joue une foule bariolée de doubles, de fous, de fantômes dont on ne sait que penser : Dörtje Elverdink, le double de Gamaheh, prend parfois des allures d'esprit élémentaire, et les paillettes de sa robe font songer vaguement au feu où vivent les salamandres ; on ne sait qui elle aime, Pepusch ou Tyss, ou même si seulement elle aime ; la vieille Aline, la servante de Peregrinus, pourrait bien être au fond Gamaheh elle-même, la jeune Aline (9, 38, 45). L'aventure de maître Floh, président de la république des puces, poursuivi ainsi que son peuple par le démon Gamaheh, donne à Peregrinus l'occasion de prouver son bon cœur et d'amener le dénouement du récit.

Mais ce récit est mal fait, « sans tenue » disait Heine (Berli-

ner Briefe, n° 3). « Point de grand centre, point de ciment interne. » Le grand reproche que nous ferons au mythe, c'est qu'en réalité le rôle de Peregrinus et de Pepusch est identique, et qu'une seule figure eût suffi. On comprend l'embarras de Dörtje devant ses deux prétendants. D'ailleurs est-ce Tyss, est-ce Pepusch qui aima jadis Gamaheh à Famagusta? Ce pauvre Zéhérit est un personnage bien ingrat, d'une psychologie que nous ignorons, une âme de chardon, sans doute. Il est fou, mais Tyss l'est aussi, et cela ne suffit pas à le caractériser. Ce n'est qu'un figurant qui s'agite sans raison, au premier plan, ne fait rien, débite ses extravagances, et finit, on ne sait pourquoi, par recevoir, des mains de son ami, Gamaheh qui ne l'aime plus. C'est Anselme recevant Serpentina d'un autre Anselme.

On a voulu voir dans ce conte fantastique l'influence du mythe hindou (Heine, p. ex. 3e lettre de Berlin). Un critique récent y entend l'écho « du mystère oriental et boudhiste » et rapproche la lutte des quatre prétendants Peregrinus, Pepusch, Swammerdamm et Leuwenhöck, du motif d'un conte hindou : quatre bergers se disputaient la possession d'une jeune fille qu'ils avaient formée d'un tronc d'arbre : le premier l'avait sculptée, le second et le troisième complétée et achevée, le dernier lui avait donné la vie. — Mais il n'est rien de tout cela dans maître Floh, et si l'on tient à ce conte hindou, c'est plutôt la lutte de Coppelius et de Spallanzani pour la possession d'Olympia qu'il faudrait en rapprocher. D'ailleurs comment Hoffmann aurait-il eu connaissance de ce conte hindou, qui, dit-on, « a pénétré jusqu'en Bohême »? Peut-être les noms de Gamaheh, Sékaki, Zéhérit ont-ils fait illusion ; mais nous savons à quelle humble source Hoffmann les a puisés :

1. Cf. l'ouvrage d'Arthur Sakheim : E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken..., Leipzig, 1908, pp. 207 ff.

point de mystère boudhhiste dans Arpe. Et d'ailleurs on ne voit guère qu'Hoffmann se soit beaucoup soucié de contes hindous, c'est une Inde « allégorique » que celle d'Atlantis et celle où fleurit le chardon Zéhérit, un Orient entrevu à travers la prose poétique et mystique de Schubert.

D'une façon générale Hoffmann a ignoré la tradition populaire, à plus forte raison les contes hindous. Les contes qu'il a lus, ce sont les contes « écrits » de la fin du XVIIIe siècle, les contes de Mme d'Aulnoy, d'Hamilton, de Wieland. Peut-être a-t-il lu ceux de Musäus, mais il est bien douteux qu'il ait connu le recueil des frères Grimm, et bien hasardeux de rapprocher Blanc-de-neige et Rouge-de-Rose, les héroïnes du conte populaire, du charton Zéhérit et de la princesse Gamaheh. Le conte d'Hoffmann est essentiellement littéraire, factice, et n'emprunte aucun de ses éléments à la légende du peuple, au folk-lore, pas plus que le conte de Gœthe ou celui de Novalis. Une seule fois Hoffmann s'est inspiré de la tradition populaire : le Roi des Souris dont il nous décrit les luttes épiques avec Casse-Noisettes est une figure du folk-lore des environs de Königsberg, d'après le propre témoignage d'Hoffmann (Hitzig, I, 33). Hans von Müller, qui a récemment édité les contes des frères Sérapion (Hortus Deliciarum, 1906)

1. A. Sakheim, p. 169 : « Das sanfte Schneeweisschen und der Springinsfeld Rosenrot sind zwar beide kleine Mädchen, deuten aber zu lebhaft bald auf die Prinzessin Gamaheh und die Distel Zeherit, bald (sie haben auch einen Schutzengel, ein schönes Kind, das sie im Walde beschirmt) auf die Geschwister Felix und Christlieb in « das fremde Kind. » Ein abscheulicher Zwerg, der ebenfalls vorkommt, wird einmal vor Wut zinnoberrot : man denke, dass « Klein Zaches » den Beinamen « Zinnober » führt.

L'auteur aperçoit aussi (p. 146) « in dem Kuss, den der Prinz dem schlafenden Dornröschen appliziert, den Keim zur Schwängerung der Bewusstlosen in Hoffmanns « Gelübde ».

Et l'on croit pouvoir rapprocher ainsi des nouvelles d'Hoffmann cinquante-trois contes de Grimm « in einem, meist allerdings äusserlichen und entfernten Zusammennang ».

ne nous dit d'ailleurs pas dans son commentaire quel rôle la tradition faisait jouer à ce roi des rats; en tout cas c'est un personnage qu'Hoffmann doit à ses souvenirs d'enfance, un héros comique qui amusa sa jeunesse, et qu'il nous présente comme tel, sans arrière-pensée historique ou mythique, et s'il a pris par hasard une figure à la tradition, il s'est peu mis en peine de cette tradition même. Partout c'est un intérêt purement littéraire qui l'a guidé, et la fantaisie fut sa seule maîtresse. Aussi ne verrons-nous point dans la lutte de Prosper Alpanus et de la fée Rosabelverde (Klein Zaches) le « souvenir des vieilles batailles des dieux — par exemple la lutte d'Ormuzd et d'Ahriman, la rivalité de Moïse et des mages égyptiens » (A. Sakheim, *ibid.* 225). On fait honneur à notre poète de connaissances historiques dont il ne paraît s'être guère soucié. Cette émulation de sorciers et de fées est un motif courant de la littérature des contes, et Hoffmann avait d'autre part assez d'imagination pour se passer là de modèle. C'est méconnaître absolument le caractère de son œuvre que de l'alourdir de pareils motifs ; il n'a point lu les contes des autres avec l'idée d'y découvrir les documents ethniques que la critique moderne veut y trouver, d'ailleurs les contes qu'il lisait ne prêtaient point à cette recherche ; — à plus forte raison n'en mettait-il pas dans les siens. Il n'a point dédaigné les allusions ni les satires, comme tous les auteurs de contes, ni d'envelopper sous une forme agréable une pensée plus profonde (das fremde Kind) ; mais certes il n'a point songé à Ahriman ni à Ormuzd, et ce serait une faute de critique que d'étudier un conte littéraire, produit factice de la fantaisie individuelle, comme on doit étudier une chanson ou une légende populaire, émanées organiquement de l'âme nationale.

Princesse Brambilla. — La révélation s'opère ici non plus par

le cœur, ni par la foi, mais par le dédoublement, c'est-à-dire par l'ironie; c'est le mode de connaissance propre aux artistes : car ici les héros sont des artistes, même la couturière Giacinta qui joue son rôle de princesse Brambilla, et dont l'ironie enchante le comédien son amant (115). Nous savons ce qu'il faut entendre par cette ironie, et comment la contemplation dédoublante permet seule de revenir à l'intuition du propre moi, à la connaissance et à l'harmonie, perdues dans le flot des phénomènes du monde extérieur. L'ironie est le prisme de cristal, le lac magique, où le roi Ophioch et la reine Liris se mirent et se retrouvent. Ici encore trois grandes périodes : à l'état d' « intuition » où le roi Ophioch vivait en harmonie avec sa mère la nature, a succédé le règne de la pensée abstraite : « la pensée a détruit l'intuition » dit le Mage Hermod au roi qui le consulte (47) — mais elle recréera d'elle-même cette intuition par le pouvoir merveilleux qu'elle a de faire son propre double : elle s'extériorisera dans un moment cosmique, se contemplera elle-même, d'un autre point de vue, comme son image réflétée par un miroir. (51) Et dans cette communion d'un instant avec le grand Tout, dans l'oubli momentané et désintéressé de soi-même, elle saisira plus fortement son propre moi et saura qu'elle commande au royaume de la reine sa mère (XI, 51).

Ainsi, suivant les idées de Schubert, la deuxième époque porte déjà en elle les germes d'un avenir meilleur; dans « Brambilla » c'est aussi la pensée elle-même, « le beau serpent vert, la claire conscience de soi-même, la réflexion » (Ansichten 324), qui détruit l'harmonie primitive pour nous y ramener finalement. C'était déjà l'idée de Schubert (Ansichten, 324), mais il la concevait sous une forme mystique comme une libération du principe matériel, une aspiration vers un idéal toujours plus haut, vers une harmonie plus noble que

la fusion originale de l'homme et de la nature. Hoffmann considère plus particulièrement la valeur psychologique de ce procédé, et l'antithèse de deux esthétiques, l'opposition de la pensée rationaliste superficielle et unilatérale au dualisme de l'ironie romantique.

Le mythe du roi Ophioch et de la reine Liris est un des moins chargés de personnages et de motifs; dans la mise en scène poétique, Hoffmann s'est souvenu notamment d'un conte inachevé d'Hamilton: « les quatre Facardins » (1749) (traduit en allemand en 1777 par Görg Bider, et dans la Bibliothèque bleue de Bertuch, Weimar, 1790 sq.) — il cite cet ouvrage une fois dans sa correspondance (Hitzig, I, 96, lettre du 23 janvier 1796[1]. C'est un conte d'un merveilleux tout extérieur, purement fantaisiste, avec des motifs traditionnels du conte littéraire: enchantements, enlèvements, histoires de princesses captives qui trompent les génies leurs gardiens, — d'ailleurs écrit avec verve et non sans ironie. Aux « quatre Facardins » Hoffmann doit les figures du roi Ophioch et de la reine Liris :

La princesse Liris est évidemment un souvenir très exact de la reine d'Astracan:

XI, 45.	Facardin, 214 sq.
Prinzessin Liris war in der That so schön, alsman sich nur irgend eine Königstochter denken mag. Uneractet aber alles was sie umgab, alles was sie sah, erfuhr, spurlos an ihrem Geist vorüberging, so lachte sie doch beständig.	La reine sa femme était belle, jeune et bien faite... le seul défaut qu'elle eût, étoit d'être la plus grande ricaneuse du siècle, tout la faisoit rire, et rien ne la divertissoit.

Liris a pourtant une distraction : le filet. Ce motif du filet est tellement étranger à l'action du mythe qu'il ne pouvait

1. « Les quatre Facardins » sont rappelés aussi dans le « Magnétiseur », I, 162 : « ... die närrischen Kindermährchen vom grünen Vogel, vom Prinzen Fakardin von Trebisond... »

être qu'un emprunt dans le récit d'Hoffmann : dans le conte d'Hamilton règne une véritable manie de « filerie », dont l'interruption du récit nous fera toujours ignorer les causes.

XI, 45.

Uebrigens war der Prinzessin einzige Lust, die sich wirklich als Lust gestaltete, Filet zu machen von ihren Hofdamen umgeben, die gleichfalls Filet machen mussten, so wie König Ophioch nur daran Vergnügen zu finden schien, in tiefer Einsamkeit den Tieren des Waldes nachzustellen.

Facardin : pp. 34 ; 69 ; 125.

[Le héros rencontre] des hommes habillés et coiffés en demoiselles, qui portant chacun une quenouille avec son fuseau, filoient de toute leur force ; pp. 204-247.

P. 221.

La princesse fille du roi n'ouvre jamais la bouche et la chasse est son seul plaisir.

Ophioch doit son nom très vraisemblablement au prince d'Ophir dont parle Hamilton, et aussi son ennui du mariage.

XI, 45.

Ihm erschien die ganze Heirat als ein gleichgültiges Staatsgeschäft.

Facardin, III.

Le prince d'Ophir... froid comme glace à l'égard du beau sexe.

La princesse Myrtilis, qui parle une langue que personne ne comprend, et que les conseillers et les savants de la cour sont impuissants plus que personne à comprendre, — innocente satire des rationalistes et des personnages officiels, — c'était dans « Facardin » la princesse muette, auprès de laquelle précepteurs et perroquets perdaient leur temps. Dans l'un et l'autre conte on s'adresse à un mage pour la guérison (Hermod chez Hoffmann) — et le remède indiqué est, chez les deux auteurs, la filerie. (Facardin, 247. Hoffmann, XI, 76-80).

Ainsi l'action du mythe rappelle de très près le conte d'Hamilton, quoique la conception fondamentale d'Hoffmann reste originale. Que le mythe d'Ophioch soit d'ailleurs l'idée

même de tout le roman, c'est ce qu'avoue l'auteur ; arrivés au terme de leurs aventures, Giglio et Giacinta « finirent par se reconnaître, se regardèrent, éclatèrent de rire, mais d'un rire qui, pour son étrangeté, n'était à comparer qu'à celui du roi Ophioch et de la reine Liris » (XI, 114). Et comme le couple royal, ils tombent dans les bras l'un de l'autre.

L'Église Invisible. — « Par votre mythe vous nous avez montré que vous vous entendez encore à d'autres plaisanteries que celles de votre carnaval ; désormais je vous compte au nombre des membres de l'Église Invisible » (XI, 51). Telles sont les paroles de remerciement que les artistes allemands adressent au charlatan Célionati, qui vient de leur dire l'histoire d'Ophioch. Et c'est bien en effet l'idée d'une église invisible que nous emportons de ce mythe comme des autres ; d'une église invisible d'artistes, épars dans l'univers, tous ayant foi au monde de l'âme, au principe psychique, au royaume des esprits, et à la vertu magique de l'ironie. Telle l'école invisible de Puységur, « elle ne connaît point de différence de nation, et compte des représentants partout » (XI, 42) : Anselme à Dresde, Giglio et Célionati à Rome, et Sékaki à Famagusta, au fond de « l'Inde lointaine ». C'est une école d'esthètes et de croyants, qui savent se placer en dehors de la vie, la considérer d'un point de vue plus haut, plus libre, plus désintéressé, — une franc-maçonnerie de la Connaissance, dont les membres s'engagent à parvenir de leurs propres forces, par la foi, par l'amour, par l'ironie, à l'harmonie suprême.

CHAPITRE VII

LA CONNAISSANCE MÉDIATE
LE MÉDIATEUR

Le mythe est pure fantaisie ; il concerne et met en jeu une humanité plus haute, plus abstraite, de princes et de princesses assez intelligents ou assez forts pour arriver d'eux-mêmes à la connaissance. La réalité est plus sombre ; tout le monde ne va pas en Atlantide, et plus d'un qui croyait atteindre le pays bleu rêvé, le royaume aérien des esprits, sombre avec le mineur de Falun dans les abîmes habités des démons. Aussi le mythe fait-il toujours contraste avec la réalité telle que la dépeignent les nouvelles d'Hoffmann ; c'est un « fatras oriental » où Heerbrand ne peut reconnaître les hommes en chair et en os qui l'entourent ; même les artistes allemands de « Brambilla », qui sont gens plus pénétrants que les bourgeois de Dresde, ne dissimulent pas un certain étonnement devant l'étrange mythe de Célionati : « Votre conte sent l'Edda, la Voluspa, le Sanscrit et que sais-je encore quels autres vieux livres mystiques » (XI, 51). En vérité la Connaissance directe n'est possible qu'aux salamandres et aux rois Ophioch ; les hommes ordinaires ont besoin d'un médiateur.

Le Médiateur. — D'une façon générale, assure Schubert, il y a médiation (Vermittelung), dans la nature : « A la plupart

des êtres l'influence supérieure se révèle par médiation, et ils considèrent ce dont ils ne seraient pas capables de supporter la clarté supérieure, dans d'autres être finis d'une nature plus parfaite que la leur propre » (Ansichten, 382). Appliquant cette idée à l'univers dans son ensemble, il voit dans le soleil le médiateur, pour les planètes, de la cause éternelle de l'existence; pour les corps terrestres particuliers, ce médiateur est l'ensemble de la masse terrestre. De même chacun des règnes de la nature est, suivant son propre degré de développement, l'idéal ou l'émule des autres. L'humanité possède aussi une classe de médiateurs : ce sont les rois et les prêtres, dépositaires des plus vieilles vérités, directeurs moraux des peuples. Schubert se figure les rois de l'antiquité comme des « médiateurs et conservateurs de l'antique harmonie avec la nature » (Ansichten 4). Ils en sont « l'organe fidèle », et c'est elle qui parle par leur bouche : les rois d'alors étaient des sages, on leur doit en particulier l'astronomie, qui, d'après les idées de Schubert, a depuis plutôt déchu : ici la perfection est à l'origine. Hoffmann est resté fidèle à la théorie de Schubert quand il nous a montré le roi Ophioch à la recherche du mage Hermod. Le roi arrive à la chasse devant une tour, et se rappelle que cette tour était « l'observatoire où, dit la légende, les antiques rois du pays montaient en des nuits mystérieuses, et, médiateurs consacrés entre le peuple et la dominatrice de toute essence, révélaient au peuple les oracles de la Toute-Puissante » (XI, 47). Le mage Hermod est lui-même un de ces médiateurs, il sait le remède qui guérira le roi et lui rendra l'intuition. Mais Hoffmann a imaginé une catégorie de médiateurs plus puissants et plus absolus sur l'âme de ceux qui voient en eux la révélation de « l'influence supérieure » ; les médiateurs d'Hoffmann ne sont pas que des mages inoffensifs, à la Hermod. Ce sont des magnétiseurs comme Alban, des sorciers,

souvent malfaisants, comme Coppélius-Coppola, ou des puissances démoniaques comme le vieux Torbern.

D'ailleurs la conception d'un médiateur n'était pas particulière à Schubert. C'était au fond la généralisation de la vieille idée religieuse de l'homme délivrant la créature « qui soupire après la rédemption ». Mais les philosophes de la nature légitiment en droit naturel cette conception mystique : si l'homme est « le médiateur réconciliant entre la nature et Dieu » comme dit par exemple Steffens (Grundzüge der philos. Naturwissenschaft, 1806), c'est qu'il est aussi « der göttliche Mensch », c'est-à-dire la créature la plus puissante et la plus parfaite du monde terrestre. Que l'on conçoive maintenant à l'intérieur de la société humaine un individu plus fort que les autres, capable de les maîtriser comme l'homme domine à son gré la nature : voilà le médiateur que choisira ou subira la foule. Plus elle sera cultivée, plus le médiateur devra avoir de ressources morales à sa disposition ; aussi est-ce d'après lui que l'on juge la société qui le porte : « Plus l'homme est autonome, dit Novalis, plus la quantité des médiateurs diminue, plus leur qualité s'affine... fétiches, astres, animaux, héros, idoles, dieux, un Homme-Dieu » (Novalis, II, 18 ; 1802, II, 479-80). Chez les philosophes cette idée est donc essentiellement optimiste, elle se ramène au fond à la théorie de la mission de l'homme et de la moralisation de la nature. D'ailleurs Novalis ajoute « que dans le choix de ce membre intermédiaire l'homme doit être parfaitement libre » (II, 18).

C'est à peu près, moins l'optimisme et la liberté, l'idée qu'Hoffmann s'est faite de ses médiateurs. Mais il manque totalement à notre poète la conception morale du divin à réaliser. Toute autre est la « Weltanschauung » qui préside à ses nouvelles. Nous savons déjà que « l'influence supérieure » telle qu'il se la représente n'est pas nécessairement — nous

pouvons même dire : n'est pas souvent — une puissance moralement bonne. La conception d'Hoffmann est purement dynamiste : d'après lui, le monde est un système de volontés dont les unes sont fortes, les autres faibles ; les volontés faibles sont absorbées par les fortes ; et celles-ci à leur tour sont dominées par une puissance absolue, la puissance sombre et cachée, qui en dernière analyse gouverne seule tous les êtres. Telle est la conception du magnétiseur, simple médium d'une puissance inconnue qui se manifeste en lui et régit par lui les volontés plus faibles (Sanktus, 118). Point de liberté ni d'optimisme : l'homme subit, souvent contre son gré, l'influence du médiateur, comme il subit la fatalité dont le médiateur est le représentant sur terre ; de même le malade subit son magnétiseur. D'où le caractère sombrement tragique de toute l'œuvre d'Hoffmann : d'une part le médium y est représenté comme une puissance agissant tyranniquement sur les personnalités inférieures : tels Alban, Coppélius, Torbern ; — et d'autre part c'est un péché que de se révolter contre sa domination, c'est en effet se soulever aussi contre la destinée dont il tient son pouvoir. Nous sommes loin de l'âge d'or idyllique rêvé par Schubert, loin aussi d'Atlantis et de Famagusta : c'est ici le diable qui maintient l'ordre moral universel.

Car c'est un diable que le médiateur tel que le présentent les romans d'Hoffmann. Le moins malfaisant, Lindhorst, apparaît de temps en temps à l'étudiant Anselme — qui ne songe nullement à la révolte — comme une puissance démoniaque qui le taquine et se joue de lui. Et Hoffmann a pris plaisir à susciter, par la description qu'il donne de Lindhorst et de ses confrères, l'idée qu'ils vont subitement jeter leur masque humain et découvrir sous leur longue redingote la tunique rouge de Satanas : Voyez par exemple le Dapertutto de la Nuit de Saint-Sylvestre, ou l'énigmatique Fermino Valiès de « Datura Fas-

tuosa », qui n'est pourtant en dernière analyse qu'un jésuite. Quand ils apparaissent en rêve à leurs victimes, c'est sous la forme du diable, comme le Major O'Malley (Elementargeist, XII, 174) dont la salamandre a déjà exigé de Victor le sacrifice de l'éternité. Le baron du « Magnétiseur », avec sa fille Marie, reconnaît en Alban un « démon ennemi ». Quelquefois même ce démon affecte des allures de bon diable, ironiquement paternel envers son possédé, l'appelle familièrement « mon fils », lui propose sa fille en mariage comme Lindhorst, le mène aux mortelles ou aux salamandres qu'il aime ; ce dernier trait achève la ressemblance : le médiateur est souvent aussi le tentateur ; et il a le rire étrange de Satan.

Comment le médium se présente-t-il à son sujet ? Comment prend-il possession de sa volonté ? Si grand est son pouvoir de fascination magnétique que le premier coup d'œil lui suffit pour maîtriser son patient ; celui-ci éprouve douloureusement, sans savoir pourquoi, la simple présence de cet inconnu qui le magnétise, et qui, d'une poignée de main « comme par une force magique irrésistible, en fait son esclave » (Magnétiseur). Point de luttes ni d'à-coups ; il procède par coups de foudre, car sa domination sur les autres est innée.

Au physique, c'est un grand homme maigre, à la figure vieillotte, dont on ne saurait deviner l'âge. « Sa grandeur gigantesque était encore rendue plus surprenante par la maigreur de son corps, qui semblait consister exclusivement de muscles et de nerfs ; il avait pu être un bel homme dans sa jeunesse » (I, 141) est-il dit du Major dans le « Magnétiseur ». Tels apparaissent aussi Lindhorst, le vieux peintre fantôme qui magnétise Médard à l'église, et le major O'Malley de « l'Esprit élémentaire ».

Mais leur pouvoir de fascination s'exprime surtout par les yeux et la voix ; ils ont tous « de grands yeux noirs pleins de

feu » et jettent un « regard perçant » sur leurs victimes épeurées. Anselme pouvait à peine « voir les grands yeux sévères et fixes de l'archiviste, sans trembler intérieurement, d'une façon incompréhensible » (G. T., 192). C'est la prise du regard, bien connue des hypnotiseurs. Sa voix « sonne comme un métal » (G, T., 223), comme ces carillons lointains et précis qui bercent la folie, ou les musiques étranges dont on endort les magnétisés ; c'est une voix profonde et sonore aux intonations menaçantes, elle prépare directement la possession : Elis Fröbom, qui n'a jamais vu Torbern, entend derrière lui « une voix basse et rude » ; il se retourne et subit « le regard pénétrant et sévère » du vieux mineur ; dès cet instant il est fasciné, absolument soumis à la volonté du fantôme (VI, 171).

Le médiateur estime que tous les moyens sont bons, pour hypnotiser ses victimes; aussi bien ne saurait-il accomplir l'acte le plus insignifiant sans les tenir encore sous son joug : Lindhorst « prend une prise, riant étrangement » (G. T., 197) et cela suffit pour faire frissonner Anselme. Mais d'autres fois aussi il se moque d'Anselme à dessein, ne reculant même pas devant de vulgaires tours de passe-passe : nous savons qu'il a lu Wiegleb. Ce n'est guère que par ses charlataneries que Celionati subjugue Giglio et Giacinta : si puissante est l'influence magnétique qui se dégage de tous ces sorciers que leurs victimes finissent par se magnétiser elles-mêmes. — Ils aiment frapper l'imagination par des histoires extravagantes, entretiennent facilement par ce moyen l'auto-suggestion de leurs sujets : le héros du Magnétiseur aimait, comme Lindhorst, à rappeler « les légendes et les mythes de l'Égypte et de l'Inde antiques » (I, 166). Rappelons-nous le fatras oriental du Vase d'Or ; — dans « Brambilla », le charlatan Celionati raconte l'histoire d'Ophioch, « qui sent l'Edda, la Voluspa et le Sanscrit ». Sur tous ces points, il semble bien qu'Hoffmann se soit

inspiré du personnage de Gabalis, auquel Lindhorst doit plus d'un trait, sa bonhomie ironique à l'égard de son disciple et l'autorité absolue qu'il prétend exercer sur lui. Mais le disciple français, bien différent de l'étudiant Anselme, traite irrespectueusement le comte son maître de fou et de « chimérique ».

Voilà les moyens dont se sert le médiateur pour prendre possession de son sujet. Cette prise de possession a tous les caractères d'un acte arbitraire et fatal, de l'invasion d'une personnalité hostile que le sujet cherche en vain à repousser. C'est ce qui fait l'originalité du « Magnétiseur » et aussi ce qui fait d'Alban un héros de roman : la volonté mauvaise; le médecin devient un sorcier; et les liens d'affection, qui, d'après Kluge, unissent la personne subordonnée à l'être dominateur, se changent en chaînes tyranniques : la pauvre Marie emporte partout avec elle, dans ses rêves, dans ses veilles, l'image abhorrée d'Alban; si forte est la volonté de son bourreau, qu'elle finit par aimer presque cette image fixe qui la poursuit, et sans laquelle, dit-elle, elle ne pourrait plus vivre (lettre à Adelgonde). La conception du mauvais magnétiseur introduit dès lors des éléments d'une psychologie plus riche et plus nuancée, aussi bien dans l'âme du sujet que dans l'âme du médecin. Ce dernier devient le meurtrier de l'organisme psychique qu'il était chargé de guérir, un mangeur de personnalités, un vampire du monde moral. Dans le mariage magnétique d'Hoffmann, l'un des époux dévore l'autre : le principe négatif y est, comme la femme aux yeux de Novalis, « alle Tage wieder speisefähig » (II, 253).

Considéré en lui-même, le médiateur a deux personnalités ; nous savons d'Alban, du major du Magnétiseur, et de Lindhorst qu'ils étaient tantôt les plus séduisants interlocu-

teurs, les maîtres les plus affectueux et les plus captivants, tantôt au contraire des bourrus taciturnes : « l'archiviste est encore dans son humeur particulière ». Leurs actions les plus insignifiantes révèlent clairement ce dualisme : Lindhorst évoquant ses fantasmagories devant Anselme ébloui parle d'un ton indifférent, tandis que ses yeux étincellent (G. T., 197). Ils portent sur le visage la marque distincte de leur duplicité intime : « Chose étrange, le visage du major avait quelque chose de pleurant quand il riait... ; au contraire on eût dit qu'il riait, quand la furie la plus sauvage le maîtrisait » (XIII, 152). Car il y a en eux deux êtres : l'homme et l'esprit ; l'archiviste saxon et le salamandre Phosphorus. « Il lui fallut, malgré sa nature supérieure, se soumettre aux tribulations les plus mesquines de la vie commune ; et de là vient sans doute l'humeur maligne qu'il fait paraître dans ses fréquentes taquineries » (G. T., I, 193). En d'autres termes le médiateur est l'incarnation de la puissance occulte qui lui confère son pouvoir, c'est l'au-delà fait homme. Ce qu'on avait jusqu'alors pressenti ou vu en rêve, il le fait paraître sous une forme visible et tangible ; et les héros d'Hoffmann sont persuadés que la connaissance suprême leur est révélée par le médiateur et que la destinée parle par sa voix. Mais cette connaissance suprême, au lieu d'être l'harmonie d'un âge d'or, est la conscience du fatalisme universel, qui se joue des individus : et c'est pourquoi Lindhorst est taquin : « Je vois et je sens bien maintenant, dit Anselme, que les formes étrangères, venues d'un monde merveilleux, et que je ne voyais jadis qu'en des rêves tout particuliers et curieux, sont entrées maintenant dans la vie active de mes veilles, et que je suis leur jouet » (I, 200).

Fröbom, qui s'en va machinalement vers Falun, est certain « que la voix de la fatalité lui avait parlé par l'organe du

vieux mineur » (VI, 177). Quant à Coppélius-Coppola, il donne l'impression d'être, suivant les paroles du poète, « ein grauser Schicksalspopanz » (III, 23).

Le sujet magnétisé. — Mais cette connaissance, même médiate, ne s'adresse pas à tous les hommes ; de même que tous ne sont pas susceptibles d'être hyptonisés. Anselme voit en Lindhorst le prince des esprits, mais Heerbrand n'aperçoit en lui qu'un vieil archiviste « brave homme, au fond, mais curieux avec ses expressions à part ». Car Anselme est l'inséparable de Lindhorst, et pour ainsi dire son pôle négatif indispensable à l'action magnétique qu'il prétend exercer ; c'est la « base », eût dit Schubert, le principe amorphe et plastique qu'il pétrira et modifiera à son gré. A quelles conditions devient on capable de subir l'influence du médiateur ?

Il faut apporter tout d'abord à Lindhorst une âme pure « ein fromm kindliches Gemüt ». Anselme et ses confrères sont de grands enfants naïfs, crédules, d'innocents rêveurs absolument ignorants de la vie : tel Peregrinus Tyss, dont on ne sait d'ailleurs au début du roman s'il s'agit d'un enfant, d'un jeune homme, ou d'un vieillard à l'esprit faible. Tous les Anselmes sont des enthousiastes, des « Schwärmer », des poètes. Ils croient à leur médium parce qu'ils ont besoin de croire à quelque chose, et s'ils ajoutent foi à ses miracles, c'est que d'ailleurs ils voient du miracle partout. Ils sont nés visionnaires, les ruisseaux et les fleurs leur parlent [Klein Zaches, Balthasar, V, 27, 74] ; à l'ombre du sureau, les rayons d'or et le vent du soir les fiancent à des amantes chimériques. Ils aiment trop la nature pour ne pas abhorrer les naturalistes, et regardent Mosch Terpin comme leur ennemi personnel. Ils ont vécu solitaires, sans amis, du moins sans amis capables de les comprendre : Anselme n'a d'autre société que celle de

Paulmann et de Heerbrand; et Tyss vit seul avec la vieille Aline, ses jouets d'enfance et le souvenir de ses parents morts. La seule expérience qu'ils aient est celle du rêve : l'histoire du « Vase d'Or » n'est qu'un long rêve ; un rêve fait très exactement connaître à Fröbom les mines de Falun, la reine et Ulla ; il revit ce rêve dans tout le cours de son voyage, et son existence à Falun est plutôt le recommencement et l'achèvement logique de ce rêve, que la jouissance directe de la réalité (VI, 175-181).

Cette vie exclusivement intérieure fait en même temps leur force et leur faiblesse; leur faiblesse, car ce sont des nerveux et des hallucinés, comme les somnambules. Ils sont sujets, comme l'étudiant du « Vase d'Or », à l'attirance de l'eau, et comme Elis Fröbom, au vertige dans la mine : « l'abîme lui semblait le fond de la mer, d'où les vagues se seraient retirées, et les pierres noires, les scories rouges, bleuâtres, du minerai, lui semblaient des monstres horribles étendant vers lui leurs affreux bras de polypes » (VI, 179). Ils subissent les représentations forcées, les hallucinations de la vue et de l'ouïe, car tout est hallucination dans le « Vase d'Or », depuis le visage de la vieille marchande qui grince au marteau de la porte jusqu'aux serpents d'or qui jouent dans le sureau et aux oiseaux moqueurs qui peuplent les palmiers imaginaires de la bibliothèque de l'archiviste. Ils sont magnétisés par avance : Anselme l'est d'abord par la vieille vendeuse de pommes, puis par Lindhorst; et Veronika, qui n'est pourtant point sorcière, est bien près de l'hypnotiser elle aussi. Fröbom est plus qu'hypnotisé, il est possédé par le démon de la mine qui le pousse, inconscient, à Falun, malgré sa répugnance pour la vie souterraine des mineurs ; et quand on l'interroge sur son voyage et ses projets, il répond que son « penchant le plus intime le pousse au travail des mines, et

qu'il va se mettre en peine de trouver une place comme compagnon » ; mais c'est le démon qui répond pour lui (VI, 182).

Cette faiblesse est aussi leur force : chez eux l'esprit est plus fort que la chair, ils savent se créer un milieu de fantaisie, approprié à leurs besoins, où ils peuvent se réfugier loin du monde extérieur : c'est l'Atlantide d'Anselme, « le monde de la poésie » et de la vie intérieure, — et c'est l'île sans doute où Kreisler souhaitait aborder enfin après les tempêtes de l'existence terrestre.

Ce sont des créateurs, par cela même qu'ils sont aussi des possédés; nouveaux médiateurs à leur tour, ils recréent d'après un plan plus beau les objets que fournit à leur contemplation le monde sensible. Seul, Nathanaël peut faire du mannequin Olympia une femme vivante, et pouvant être aimée ; Coppélius n'y a point réussi. Par là ils complètent et rendent parfaite l'œuvre du médiateur, la connaissance; c'est leur foi qui crée Dieu et la création, car le médiateur est impossible sans eux, et ils le savent dans leurs moments de lucidité : « Il est certain, dit Clara à Nathanaël, que c'est nous-mêmes seulement qui enflammons l'esprit qui semble parler par ces visions merveilleuses » (III, 17). Ils sont créateurs par réceptivité.

C'est pourquoi le peuple les tient pour des fous : et de fait, ne sont-ils pas eux aussi victimes de « sérapionisme », complètement livrés au monde de leurs rêves, et traduisant en rêves les éléments de réalité extérieure qu'ils font cadrer avec le système de leurs hallucinations ? Anselme fait un perroquet du serviteur de Lindhorst, qui lui-même devient un milan (wie er als Stossgeier davonflog) ; la bibliothèque des Palmiers se peuple d'oiseaux moqueurs au-dessus desquels plane l'envergure royale du milan-archiviste. Les confrères d'Anselme sont aussi manifestement des aliénés : cela est évident

pour Nathanaël, et le peuple de Rome traite Giglio en conséquence. Même le tranquille Elis Fröbom a perdu la raison : on rapporte qu'il tenait de sa patrie, Nérika, son goût de la vie intérieure et des méditations solitaires et mélancoliques. Les rationalistes nous auraient dit que la solitude de la mine a développé en Fröbom les germes de folie qu'il devait à son hérédité : pour Hoffmann c'est le démon de la mine, l'amour des métaux et de leur reine qui le possèdent.

Mais cette possession n'est pas toujours absolue, cette folie pas complètement irrémédiable : il y a des instants où la personnalité saine reparaît sous la personnalité possédée, et le héros a le sentiment de sa duplicité. De même que Lindhorst est tantôt archiviste saxon et tantôt prince des esprits, de même Anselme est tantôt le citoyen d'Atlantis, vassal du salamandre, tantôt le « candidat » admis au café du conrecteur Paulmann. Il y a en lui conflit de deux puissances, il est partagé entre Serpentina et Veronika, le rêve et la réalité, la foi poétique et le bon sens vulgaire. Il a conscience de ce conflit, et l'archiviste lui en montre les dangers ; un principe ennemi, lui dit-il, — c'est-à-dire la réalité banale — a tâché de bouleverser ton âme et de te brouiller avec toi-même (I, 242). Fröbom séduit par Ulla et possédé par la reine, se sent « comme partagé en deux moitiés... il lui semblait que son meilleur moi, son vrai moi, descendît au centre du globe terrestre et reposât aux bras de la reine... » (VI, 191). Anselme devient parfois rationaliste ; nous avons vu son « vrai moi » d'ordinaire insensible aux jacasseries des oiseaux moqueurs de la bibliothèque des Palmiers ; le peuple le tient pour fou ; il ne comprend pas les Paulmann et Heerbrand, et est heureux de ne pas les comprendre ; mais quand les attaques du principe ennemi sont trop vives, il se désharmonise, s'analyse, perd la foi et la connaissance ; il ne croit plus à Serpentina : « dès

lors il vit clairement qu'il n'avait pensé qu'à Véronique, et que la fantastique légende du mariage du Salamandre et du Serpent vert avait été copiée par lui, mais que personne ne la lui avait racontée » (I, 231). Et les plantes exotiques de la bibliothèque de Lindhorst sont des fleurs en pot, les palmiers sont des palmiers de carton doré ; le prince des esprits n'est plus qu'un vieux qui « radote » (I, 235). Anselme a perdu le sens des caractères du parchemin magique, et quand il veut écrire, il fait des taches; avec la foi il a laissé s'envoler la Connaissance ; il n'est plus qu'un vulgaire copiste, mûr pour les fioles de cristal de la vie banale de tous les jours.

Rapports du médiateur et du sujet. — Dès lors les rapports de Lindhorst et d'Anselme, c'est-à-dire en général du médiateur et du sujet, varient selon l'attitude du dernier, selon la résistance qu'il oppose au principe supérieur ou sa croyance en la valeur et la bonté de ce principe.

La possession peut être amicale et paternelle, comme celle de Lindhorst; elle est au contraire démoniaque, hostile, comme celle de Torbern et de Coppelius, quand le sujet se révolte contre l'au-delà, et trahit pour des mortelles les reines des esprits. Ce dernier type de possession l'emporte de beaucoup chez Hoffmann, car les confrères d'Anselme sont rarement assez forts pour maintenir intacte leur croyance en l'idéal : or nous savons que Serpentina est jalouse. La déesse dédaignée devient un démon. Même dans le « Vase d'or » se trouvent des traces de cette conception démoniaque, et Lindhorst n'est pas toujours bon diable.

Possession amicale. Le Vase d'or. — Les rapports de Lindhorst et d'Anselme sont différents dans la nouvelle de ce qu'ils sont dans le mythe. Dans le mythe, l'âme pure et juvénile d'Anselme opère par la foi la rédemption du salamandre

déchu. Mais encore faut-il capter, au préalable, cette âme pieuse, hypnotiser ce bon jeune homme, et le subjuguer au point d'en faire un instrument docile et un gendre reconnaissant. Il faut semer en son âme réceptive les germes de connaissance, qui ne fleuriront librement que lorsqu'on aura extirpé les semences ennemies, la mauvaise herbe du monde des sens. Cette prise de possession, ce travail de défrichement, c'est à Lindhorst qu'ils incombent : Anselme ne deviendra l'égal de son maître qu'après avoir été sa victime.

Aussi croyons-nous utile de faire des réserves à la thèse exprimée par un critique récent dans un article sur le « Merveilleux chez Hoffmann » (Pr Paul Hensel-Erlangen. Feuilleton der Frankfurter-Zeitung, 11 mai 1907) ; Hoffmann, sous l'influence de Novalis, aurait montré en Anselme la force créatrice du moi, selon « le principe fondamental de l'idéalisme allemand : ce ne sont pas les objets qui nous font, mais bien nous qui faisons les objets ». Il convient seulement de remarquer que ce moi créateur est chez Hoffmann puissance secondaire, négative : le moi d'Anselme a besoin d'être déterminé par un moi plus fort qui lui apporte du dehors « des idées étrangères », comme cela a lieu dans la crise magnétique. Anselme, de sa propre impulsion, ne pourrait rien créer : nous le voyons, au début du roman, magnétisé par la vieille Lise. Il est d'avance marqué pour une influence étrangère, quelle que soit cette influence. C'est-à-dire que pour Hoffmann le fait fondamental est le dualisme : à l'intérieur et au-dessous, et seulement dans les conditions et les limites déterminées par les puissances positives de l'au-delà, s'exerce le subjectivisme des magnétisés. Le sujet fait bien l'objet — mais au préalable il est façonné lui-même par le médiateur, il en est le « jouet ». Et le combat décisif se livre hors de lui, entre les puissances supérieures, Lindhorst et la

sorcière, pendant qu'il est emprisonné dans sa fiole de cristal : il assure, il est vrai, la victoire définitive, mais il est d'avance le butin du vainqueur. Au-dessus du sujet plane un monde qu'il ne crée pas, mais qui le crée : le monde de l'esprit, la destinée, dont les missionnaires, Alban et Lindhorst, assurent ici-bas l'ordre général, la soumission aux lois de la fatalité.

Ces réserves faites, il est exact de reconnaître l'influence de Novalis dans le « Vase d'Or ». D'ailleurs Hoffmann a lu beaucoup, et surtout beaucoup de philosophes, pendant la composition même du « Vase d'Or », ou immédiatement auparavant. Le roman se trouve mentionné pour la première fois dans une lettre à Funck, datée du 18 août 1813 (Funck, 150-151), et il fut terminé dans la nuit de Saint-Sylvestre de la même année (Hitzig, II, 100). Or avant la rédaction du « Vase d'Or », en juillet 1813, l'auteur écrit à Funck qu'il vient de terminer l'étude de la « Weltseele » de Schelling et qu'il désire lire la Symbolique de Schubert (Dresde, 26 juillet, 1813, Hitzig, V, 171), et en août il a déjà lu les « Ansichten » (Funck, 153) ; Hoffmann ne pourra lire la Symbolique que plus tard — le 24 mars 1814 il prie instamment son ami de la lui envoyer (Hitzig[3], V, 211) — mais il connaît dès lors Novalis, qu'il ne citera jamais avec autant d'enthousiasme et de ferveur respectueuse qu'au début de sa carrière littéraire : « sa vie pieuse fut un hymne qu'il chanta à l'Être suprême et aux mystères sacrés de la nature, en accords magnifiques ». (I, 132). Il le défend contre ceux qui lui reprochent d'être obscur et fantaisiste : on n'a besoin, pour le comprendre, que de s'enfoncer avec lui « dans les plus profondes profondeurs » (Berganza, I, 132 ff). Et dans le « Magnétiseur » il est fait encore allusion par deux fois au poète des « Apprentis de Saïs » (I, 141-169). Comme dans la suite Hoffmann ne nomma

plus que rarement Novalis[1], tout autorise à croire que l'influence de Novalis sur Hoffmann s'exerça précisément au début de son œuvre, et qu'il n'avait pas encore perdu son enthousiasme pour « le plus pur des poètes » lorsqu'il lut Schelling et Schubert et écrivit le « Vase d'Or ». Or nous avons vu comment, dans les détails aussi bien que dans la conception fondamentale, se manifeste l'influence de Novalis, et ce qu'Hoffmann dut vraisemblablement aux plans publiés par Tieck. Le titre même du roman en indique la tendance légèrement philosophique et mystique : der goldne Topf, Ein Märchen... Un conte, à l'imitation du conte de Klingsohr.

D'ailleurs cette tendance philosophique du Vase d'Or est d'origine récente. La conception fondamentale primitive, empruntée au livre de Beresford (les Misères humaines) dont Ellinger a signalé l'influence et les imitations dans l'œuvre d'Hoffmann, n'avait rien de mystique. Une lettre à Funck renseigne suffisamment sur ce premier plan, « une idée antérieure, datant de Bamberg » (Funck, 152, 19 août 1813). Le même Funck, nous raconte comment Hoffmann fit des extraits de Beresford et conçut, en s'inspirant d'un personnage réel vivant à Bamberg, un Anselme « condamné par la destinée, partout où il va, partout où il se trouve, à subir la malechance et à la propager » (Funck, 118-9). Hoffmann montra à Funck ces essais, simple copie de Beresford, et Funck y regretta « une pointe satisfaisante à la conclusion ». Si d'autre part Funck ajoute que « le lecteur aux vues plus profondes exigerait une conception purement poétique d'un tel caractère », il est bien évident que cette conception, Hoffmann ne la dut pas aux avis du libraire de Bamberg, mais à ses lec-

1. Il ne cita plus dans la suite de ses œuvres que deux fois Novalis : VII, 15 et VIII, 63.

tures philosophiques à Dresde, quand il se fut entièrement délivré de la tutelle de son prétentieux ami.

Or cette conception première, loin de nuire à l'unité du tout, a été habilement fondue à l'ensemble : en plusieurs passages les raccords, visibles, ont été si habilement opérés que le motif primitif enrichit l'œuvre telle que nous la possédons. Le personnage de Lindhorst y a gagné en complexité ; il est resté ce qu'il était au début, « ein ungemein arger Zauberer », et ce trait s'accorde encore à ce qu'il est devenu par la suite.

Dans le plan primitif, Lindhorst et Serpentina étaient les représentants de la puissance ennemie, et ils le sont restés dans toute la première partie du roman sous sa forme actuelle : Anselme dit à plusieurs reprises que le destin se joue de lui, que des démons le « taquinent [1] ». Or ce motif de la taquinerie, reste évident de l'idée première, et pour lequel Hoffmann a peut-être fait servir ses premiers essais écrits à Bamberg, cadre aussi parfaitement avec la conception nouvelle du médiateur ; il y avait lieu, précisément au début de l'initiation d'Anselme, d'insister sur l'influence maligne, décevante, arbitraire, qu'exerce le principe supérieur sur

1. Sur ce motif de la taquinerie, cf. I, 182 : Nun sah er erst... wie ein sonderbarer Spuk ihn geneckt habe ; 184 (les taquineries des serpents dorés) ; 186 : ... da die... Phantasmata gänzlich verschwunden und er sich immer heiterer fühlte, ... Anselme, à qui on a promis une place de secrétaire, et qui ose à peine espérer que sa mauvaise étoile lui permette cette bonne fortune (I, 179) a en effet la malchance de tomber sur un sorcier : I, 186. Rentrent encore dans l'ancien plan : I, 187 : hüten Sie sich ja vor jedem Tintenflecken ; 188 : ein besondrer Glücksstern schien über ihm zu walten ; 202 : er hat mir die Hand geküsst, ohne dabei auszugleiten oder mir auf den Fuss zu treten... ; il est intéressant de voir que d'après la conception primitive, Véronique elle aussi était l'objet des taquineries démoniaques (la vieille Lise). Cf. I, 220 : Elle a des hallucinations et la vieille Lise l'a taquinée (geneckt) de même que Lindhorst taquine Anselme. Il est probable qu'à l'origine Lindhorst et Lise, au lieu d'être deux puissances adversaires, agissaient parallèlement, et qu'Anselme et Véronique, finalement délivrés des « taquineries », s'épousaient.

l'âme du disciple encore attaché aux biens de ce monde, encore désireux de boire son bock du dimanche, au jardin public, capable encore d'être séduit par la coquette Véronique. Il faut arracher brusquement Anselme à ces séductions inférieures, et pour cela le magnétiser, le taquiner de fantasmagories innombrables : voilà les « purifications » qui le conduiront à l'éternelle demeure, en Atlantide. Aussi bien ce motif des « taquineries » n'intervient-il qu'au début de l'œuvre : dès que la domination de Lindhorst est assurée, et l'âme d'Anselme unifiée dans la croyance à l'idéal, c'est au contraire la réalité qui devient le principe ennemi (I, 242). Serpentina se fait donc l'interprète spirituelle du poète, lorsque, dans un de ces raccords habiles que nous signalions, elle dit à l'étudiant, désormais son amoureux : « Je sais bien que l'inouï et le merveilleux, dont mon père t'a souvent entouré dans les jeux de son humeur, ont excité ton horreur et ton épouvante, mais maintenant, je l'espère, cela n'arrivera plus », (I, 224). Désormais c'est la réalité qui le taquinera, sitôt qu'il aura perdu la foi en l'idéal : le parchemin de l'archiviste ne sera plus qu'un marbre aux veines multicolores... « malgré cela il voulut faire son possible et trempa résolument la plume ; — mais l'encre ne voulait pas couler ! » Et le motif de la tache fatale, qui eût aussi parfaitement convenu au plan primitif, se trouve maintenant expliqué psychologiquement et logiquement justifié par l'ensemble de l'œuvre.

Seul le personnage de Véronique a perdu à la nouvelle conception. Quoiqu'elle n'ait rien de démoniaque, elle se trouve élevée à la dignité de « principe hostile » par suite de son alliance avec la vieille sorcière. Ce qu'il y a de plus grave, c'est qu'elle est sympathique au lecteur au début de l'œuvre, puisqu'elle affronte par amour pour l'étudiant les dangers de

la conjuration nocturne à l'équinoxe ; tandis que dans la suite elle nous est présentée comme une vulguaire petite coquette, satisfaite d'épouser Heerbrand à défaut d'Anselme, pourvu qu'elle ait un titre et des admirateurs. Il n'est pas invraisemblable que le plan primitif eût eu, pour conclusion, l'union d'Anselme et de Véronique, puisque alors Lindhorst n'était qu'un malin enchanteur, et l'amour du candidat pour Serpentina une source de cruelles déceptions.

Le « Vase d'Or » aussi a perdu sa signification primitive : il devait n'être d'abord qu'un instrument de sorcellerie, dont l'usage aurait transformé l'infortuné mari en animaux étranges (Funck, 151-2). Depuis il s'est ennobli, symbolisé, et pour le rattacher, d'un lien assez lâche, au roman sous sa forme actuelle, Hoffmann a imaginé le joli épisode du jardinier du roi Phosphorus.

Voilà comment, par une série de transitions bien ménagées, le piteux héros de Beresford est devenu le fervent adorateur de l'idéal, l'aspirant à la Connaissance. Et l'enchanteur malin du début s'est révélé prince des Esprits. L'au-delà a fécondé la foi créatrice d'Anselme, et de leur union mystique est née la Connaissance, le lys de feu qui s'épanouit en Atlantide.

C'était la « pointe finale satisfaisante » souhaitée par Funck, et l'on peut croire qu'elle fut trouvée sans lui. D'ailleurs Hoffmann ne paraît pas l'avoir mis au courant de ses travaux et, ce ne fut qu'après l'achèvement du « Vase d'Or » qu'il écrivit à son éditeur, en lui envoyant la copie au net des quatre premières veilles, qu'il tenait lui-même son œuvre pour « exotique, et originale en sa conception » (16 janvier 1814, H³ V, 195).

Possession hostile. — La possession ne prend le caractère familial et paternel que nous lui voyons à la fin du « Vase d'Or »

que lorsque le possédé est assez fort pour adopter intégralement l'influence du principe supérieur, et se recréer entièrement d'après le plan de vie qui lui est donné. Mais il y faut la foi persévérante d'Anselme ; encore Anselme lui-même est-il capable de douter, de nier même, et l'on sait les suites funestes de cette faiblesse momentanée : la tache d'encre et l'emprisonnement dans la fiole de cristal. En fait la plupart de ses confrères sont des indécis et des faibles : il leur manque la force morale nécessaire à l'affirmation sans réserve de l'idéal ; ils se donnent, puis se reprennent, se font les adorateurs des Olympia et des reines élémentaires, puis recourent à Clara, à Ulla, comme à leurs anges gardiens. Mais l'idéal se venge en les anéantissant. La plus grande partie de l'œuvre d'Hoffmann est, à ce point de vue, une répétition du « Vase d'Or » avec variantes et avec la conclusion contraire. Mais au fond, quels que soient les termes, le rapport reste identique, et c'est toujours le même problème que l'on veut résoudre : idéal ou réalité ? Vie supérieure de foi, de poésie, d'art, de connaissance suprême, ou bien quotidienne, banale, dans la fiole de cristal ? C'est l'antithèse fondamentale qui traverse l'œuvre entière, dès le « Vase d'Or », depuis la quatrième « Nuit de Saint-Sylvestre » jusqu'à « Datura fastuosa », en passant par le « Sandmann », la « Jesuiterkirche », l' « Artushof », les « Bergwerke ». Partout les mêmes données : le héros hésite entre deux amantes, ou pour mieux dire entre deux amours, d'un côté l'amour prosaïque, terrestre, « philistin », l'amour de Spikher pour sa femme, de Nathanaël pour sa fiancée raisonnable, d'Eugenius (Datura Fastuosa) pour la femme de son vieux professeur et pour Gretchen ; — d'autre part l'amour des puissances démoniaques qui représentent aussi l'art, la poésie, la vie libre, déliée des mesquineries quotidiennes : l'Olympia du « Sandmann », la Gabriela de

« Datura Fastuosa », la Julia de la « Nuit de Saint-Sylvestre », l'esprit élémentaire du major O' Malley, sont autant d'émules de Serpentina. Et partout aussi, planant sur les uns et les autres, le médiateur-tentateur, aux yeux foudroyants, le magnétiseur dont l'œuvre diabolique se poursuit avec la lenteur sûre de la destinée : O'Malley, Dapertutto, Fermino Valiès (Datura), Coppelius ; il faudrait des surhommes pour les comprendre, ou leur résister. Anselme et les membres de « l'Eglise invisible » étaient ces surhommes. Les autres ne sont que des « Schwärmer » sans consistance ni résistance, indignes de régner en Atlantide. C'est leur propre faiblesse qui fait de l'idéal un principe démoniaque.

Les mines de Falun. — Nous avons ici les mêmes groupes de personnages que dans le « Vase d'Or » : Torbern et la reine des mines représentent l'influence supérieure comme Lindhorst et Serpentina, et Ulla correspond à Véronique. Mais la réalité est ici plus aimable et plus aimante que la société des Paulmann et des Heerbrand, la douce et fidèle Ulla inspire plus d'intérêt que Véronique, — et d'autre part le monde des esprits nous est présenté sous des couleurs tellement sombres qu'on pardonne à Fröbom d'avoir oublié, pour la fille du brave maître mineur, le fantôme de la mine et sa reine. Mais au point de vue de la Connaissance c'est une faute grave, une révolte contre la destinée, contre l'idéal auquel il s'est une fois livré, et qui ne le lâchera plus. Fröbom mourra en état de disgrâce pour s'être révolté contre sa destinée et n'avoir point su arriver, par la possession, à la Connaissance.

La fable même des « Mines de Falun » a pour point de départ le récit des « Ansichten » de Schubert ; mais ce récit ne fournissait à Hoffmann que deux de ses personnages, Ulla et Fröbom, les deux amants. La conduite de l'action jusqu'à la catastrophe de la mine est donc due à l'invention du poète.

Toutefois il s'est inspiré d'un assez grand nombre de sources.

D'abord, quant à l'action même, on peut reconnaître dans les « Bergwerke » l'influence d'une nouvelle de Tieck, — on sait l'admiration d'Hoffmann pour le Phantasus. Nous trouvons dans le « Runenberg » de Tieck, le même motif de la possession par une puissance démoniaque, contre laquelle toute lutte est vaine : le héros de Tieck, qui fut autrefois, comme Fröbom, un marin, arrache un soir une mandragore, et soudain apparaît derrière lui une sorte de Torbern, un vieil homme, qui lui raconte merveilles du Runenberg. Alors s'éveille en lui la nostalgie des montagnes; il marche sans repos vers le Runenberg, comme Fröbom vers la mine, et voit dans une caverne une géante, sorte d'esprit élémentaire, la reine de la montagne, qui le séduit. Plus tard il se marie et « remercie Dieu de l'avoir délivré des rets du malin » (Phantasus, 1812. I, 253). Ainsi Fröbom chez Dahlsjö remercie le destin de lui avoirfait trouver en Ulla son ange gardien (VI, 181). Mais au bout de peu de temps la nostalgie de la montagne et des trésors souterrains reprend le héros de Tieck : « Il doit y avoir encore dans les profondeurs de la terre des trésors merveilleux, incommensurables » (I, 268). C'est la femme magique qui les lui a montrés, comme la reine des mines a découvert à Fröbom le mica, le chlorit, l'almandine et les escarboucles. Et tous deux quittent leur bien-aimée pour ces trésors chimériques dont ils ont l'imagination hantée. On voit que la marche de l'action est analogue, quoique les idées soient différentes : c'est l'avidité (symbolisée par la possession magique) qui guide le héros de Tieck. Celui d'Hoffmann obéit à la destinée qui l'a voué malgré lui aux puissances inconnues.

Ces puissances inconnues sont représentées dans le récit d'Hoffmann par la reine et le vieux mineur Torbern. La reine

nous reste inconnue ; c'est un monstre entrevu plus ou moins clairement par Fröbom dans ses rêves ; à part sa jalousie, nous ne savons rien d'elle. Torbern au contraire est plus individualisé.

Où Hoffmann a-t-il été chercher le nom de Torbern, et les traits de sa physionomie ? Il est bien inutile pour expliquer le nom de recourir à « Bergmani Torberni Sciagraphia regni mineralis » Lipsiæ, 1783, comme le fait Grisebach. Cet ouvrage est une aride description de métaux et de sels ; on ne voit pas bien quel parti Hoffmann en eût pu tirer. Mais le nom de Torbern était connu dans la littérature du temps ; Hoffmann trouvait mention du savant suédois dans le « Voyage en Scandinavie » de Haussmann, qu'il dit avoir consulté pour la description de Falun. Haussmann dit (V, 9) d'un certain savant suédois qu'il était « l'ami et le disciple de Torbern Bergman[1], qui le gagna et le forma aux sciences naturelles et aux spécialités apparentées ». Et ceci fournissait déjà à Hoffmann un trait moral de la figure de son vieux mineur : le prosélytisme. D'ailleurs le nom de Torbern et la mention de ses ouvrages se retrouvent fréquemment dans les revues qu'Hoffmann connaissait, dans le Magazin de Lichtenberg[2] par exemple.

Il y a sans doute plus encore sous la figure du vieux Torbern. Dans un article très documenté sur les « Bergwerke von Falun » un critique (Reuschel, dans les Studien f. vgl. Literaturgesch., 1903, 3. Band) rappelle le vieux mineur qui apparaît dans Ofterdingen, « souvenir reconnaissant de Werner ». Il paraît bien clair que pour un lecteur de Novalis et

1. Reuschel, dans un article abondant en indications précises sur les « Mines de Falun » (Studien f. vgl. Lit. Gesch., 1903, 3. Bd), a déjà renvoyé à l'ouvrage de Haussmann à ce propos, et assimilé Torbern au « mineur » d'Ofterdingen et à Werner.

2. Lichtenbergs Magazin, II, 1 : 194 ; V, 3 : 180 ; VIII, 1 : 173.

de Schubert le seul mot de mines ait dû éveiller, vers 1819, l'idée du maître de Freiberg, mort depuis peu (1817). C'est, il est vrai, un Werner démoniaque qu'Hoffmann nous a présenté, mais c'est encore Werner avec son zèle infatigable pour la science, pour « sa » science surtout : l'exploitation des mines ; — avec son prosélytisme, et la séduction très vive qu'il exerçait sur ses disciples ; le Werner de la réalité fut déjà une sorte de « magnétiseur » s'il faut en croire le portrait que Schubert, longtemps après le récit d'Hoffmann, nous trace de Werner dans son Autobiographie : « il semblait, dit-il, qu'il eût jeté un sort aux étudiants » (II, 127-128). Et il nous parle aussi de son « tendre amour pour les pierres » (II, 140). Or c'étaient là des traits bien connus des contemporains, et que la tradition orale eût seule suffi à répandre.

D'autre part il n'est peut-être point dans l'œuvre d'Hoffmann une nouvelle qui soit composée avec tant de soin du détail, avec une si grande abondance de traits précis : sur la vie des mines, l'organisation du travail minier, sur la vie suédoise en général, les coutumes, les populations, Hoffmann connaît une infinité d'anecdotes, les termes techniques et les mots du pays abondent sous sa plume. Où Hoffmann a-t-il puisé ces connaissances si minutieuses ? L'étude du détail nous montrera avec quelle diligence il s'est renseigné sur le pays et les mœurs, et nous fera admirer plus encore l'habileté avec laquelle il a su fondre dans l'harmonie de la composition artistique les matériaux de provenances les plus diverses.

Hoffmann connaissait déjà par la description assez détaillée de Novalis un grand nombre de termes techniques et de particularités de la vie du mineur (Ofterdingen, chap. v). Il avait pu apprendre par le récit du vieux mineur ce qu'on entend par « Häuer » ou « Hauer » « qui est le mineur à proprement parler » (Oft. 65), et par « Steiger » (maître porion)

« qui représente parmi les ouvriers le guide et le maître » (Oft., 63). Il savait de même ce qu'est un puits de mine, et comment « une veine (Trum) trompeuse peut faire perdre la vraie direction » (Oft., 70 ; Bergw, 185).

Mais si la description d'Hoffmann est si minutieuse et si riche en détails, c'est que, emporté par son très vif intérêt pour le sujet, il recourut à des livres techniques. Il savait sans doute, lui qui était si curieux des œuvres de Schubert, que l'élève de Werner avait publié un « Manuel de Geognosie et de l'exploitation des mines » (1813) auquel il emprunta vraisemblablement plusieurs termes techniques comme la distinction entre les roches de rapport (edel) et les roches stériles (taubes Gestein, VI, 191 ; Schubert, 315), ou la définition de l'éponte du filon (Saalband, VI, 188; Schubert, 312).

Bon nombre d'indications du même genre lui étaient fournies aussi par la source qu'il a indiquée lui-même, le voyage d'Haussmann en Scandinavie. Après avoir terminé le quatrième volume de son ouvrage par la description pittoresque de la « Pinge » de Falun, Haussmann consacrait le cinquième et dernier livre tout entier à une étude technique du pays, de sa configuration géographique et géologique, des procédés d'extraction en usage à Falun, et terminait par des aperçus sur l'organisation des ouvriers et leur vie sociale.

Signalons quelques emprunts faits par Hoffmann :

1° Relativement aux mines :

Bergwerke, S. W. VI.	Haussmanns Reise, V. Bd.
188 .... als er... den Trappgang erblickte, so dass er seiner Salbänder Streichen und Fallen zu erkennen vermochte.	66. Hier und wieder kommen sogenannte Trappgänge vor... mit einem von der Richtung der Schaalen abweichenden Streichen und Fallen.
192. Unten in der Teufe liegt in Chlorit und Glimmer eingeschlos-	87. Almandin. Gemeiniglich von

sen der kirschrot funkelnde Almandin.

174. Der wunderbare Pyrosmalith.

kirsch-oder hyazinthrother Farbe ... Am häufigsten findet sich der Almandin in der Umgebung von Chlorit oder Glimmer.

13. [Description du Pyrosmalith.]

2° Relativement à la position géographique de Falun et aux mœurs du pays: Hoffmann mentionne les deux grands lacs Runn et Warpann, entre lesquels se trouve Falun, d'après Haussmann (V, 2). Et quand il vante l'hospitalité des habitants et leur gaîté naturelle, il utilise les relations d'Haussmann sur la joyeuse vie de société, libre et décente, que l'on menait à Falun (V, 7-8).

Mais, avec la description de l'ouverture de la mine, c'est là tout ce que le « Voyage en Scandinavie » fournissait au poète allemand. Et cependant, que de traits de mœurs épars dans la nouvelle, et qu'Hoffmann, dont on connaît la conscience littéraire, ne pouvait avoir inventés ! D'où viennent ces nombreux mots suédois qui donnent au récit une couleur locale si agréable, reposant de la sombre aventure qui en fait le fond, et ne troublent d'ailleurs nullement la clarté de l'exposition ? D'où viennent ces allusions à des traditions locales inconnues du lecteur allemand : l'opposition du Dalécarlien, franc et ouvert, et des gens de Nérika, taciturnes et mélancoliques ? Déjà la simple description de de la « Pinge » contient dans le texte d'Hoffmann des éléments étrangers au récit d'Haussmann, et si caractéristiques qu'il en faut chercher l'origine autre part que dans l'imagination du poète :

Haussmann, V, 96.

Eine grössere Tagesöffnung oder Pinge, wie die der Faluner Kupfergrube, wird man selten antreffen.

VI, 178.

... die grosse Pinge oder Tagesöffnung der Erzgrube...
Als er [Elis Fröbom] aber vor

Ihr Anblick macht einen schauerlichen Eindruck. Sie ist das grösste und schrecklichste Bild einer durch Unordnung und Verschwendung herbeigeführten Zerrüttung. Bei einer Länge von etwa 1.200 m. einer Breite von 600 Fuss, lässt sie in eine Tiefe von mehr denn 180 Fuss schauen. Die schwarzbraunen Seitenwände gehen anfangs grössten Theils senkrecht nieder ; dann verflächen sie sich aber gegen die mittlere Tiefe durch ungeheure Schutt-und Trümmerhalden. In diesen und an den Seitenwänden blickt hin und wieder die Zimmerung alter Schächte hervor, wovon bedeutende Stücke sich noch vollständig erhalten haben und von dem früheren grossen Holzverbrauch zeugen, indem sie aus starken, dicht aufeinander gelegten und an den Enden in einander gefugten Stämmen, nach Art des gewöhnlichen Blockhäuserbaues aufgeführt sind.

dem ungeheuern Höllenschlunde stand, da gefror ihm das Blut in den Adern, und er erstarrte bei dem Anblick der fürchterlichen Zerstörung.

Bekanntlich ist die grosse Tagesöffnung der Erzgrube zu Falun an zwölfhundert Fuss lang, sechshundert Fuss breit und einhundertundachtzig Fuss tief. Die schwarzbraunen Seitenwände gehen anfangs grösstentheils senkrecht nieder dann verflachen sie sich aber gegen die mittlere Tiefe durch ungeheuern Schutt und Trümmerhalden. In diesen und an den Seitenwänden blickt hin und wieder die Zimmerung alter Schächte hervor, die aus starken, dicht aufeinander gelegten und an den Enden ineinander gelegten Stämmen nach Art des gewöhnlichen Blockhäuserbaues aufgeführt sind.

Jusqu'ici nous n'avons qu'une copie littérale du texte d'Haussmann, dont Hoffmann a supprimé seulement quelques détails qui n'ajoutaient rien au pittoresque de la description. Mais ici s'arrête la description d'Haussmann, tandis que le poète continue : « Pas un arbre, pas un brin d'herbe ne pousse dans la chauve crevasse, aux parois déchiquetées ; et en formes étranges, semblables tantôt à de gigantesques animaux pétrifiés, tantôt à des colosses humains, s'élancent à l'entour les masses dentelées des rochers. Au fond du précipice, c'est un pêle-mêle sauvage et désolé de pierres, de scories, de minerai brûlé, et de l'abîme s'élève une éternelle

fumée de soufre, étourdissante, comme si bouillait en bas le breuvage infernal dont les vapeurs empoisonnent toute la verte joie de la nature. On devrait croire qu'ici même est descendu Dante pour voir l'Enfer dans sa désolation sans espérance, dans toute son épouvante. » A part cette dernière phrase, qui résume en traits généraux et par une comparaison poétique l'impression d'ensemble, la fin de la description est si pittoresquement précise qu'on ne voit pas pourquoi Hoffmann, qui tenait à avoir des lieux une idée si exacte, l'aurait inventée plutôt que le début. Or si nous nous reportons, dans l'ouvrage d'Haussmann, au premier passage où il est question de Falun, nous trouvons une indication précieuse qui n'a pas échappé à Hoffmann en quête de renseignements : « Ici, dit Haussmann (dans le voisinage de Falun) j'ai vu pour la première fois des groupes de ces Dalécarliens robustes, courageux et gais, dans leur costume remarquable. Ils se présentaient absolument comme dans la magistrale description d'Arndt. » [Haussmanns Reise, IV, 361. Hoffmann ne mentionne pas ce passage, et ne cite que le cinquième livre du « Voyage en Scandinavie ».] Sur la recommandation d'Haussmann, Hoffmann a donc lu le « Voyage en Suède en 1804 », par Arndt, publié à Berlin en 1806, jolie relation, fraîche, poétique, abondante en descriptions suggestives du pays et des habitants, en anecdotes, en légendes locales. Elle intéressa vivement Hoffmann et il y puisa sans peur.

Et voici d'abord comment, grâce à Arndt, Hoffmann a précisé et complété sa vision de la « Pinge » :

Arndt, II, 208.	S. W. VI, 178.
...Bis an die Gipfel sind die Berge kahl und bestehen aus zerbröckelten Felsen, wo nur hie und da ein wenig Grün sich angesetzt hat ;	Kein Baum, kein Grashalm sprosst in dem kahlen zerbröckelten Steingeklüft... Im Abgrunde liegen in wilder Zerstörung durch

einige stumme Seen liegen in solchem öden Steingeklüft;... nahe vor der Stadt sind... grosse Berge von Steinen und Schlacken, Haufen Erz und schon einmal ausgebranntes Erz, von Schwefel dampfend : nur die vielen herrlichen Maschinen erheben den Menschen wieder von dem Gefühl des Chaos und der Zerstörung zu der lebendigen Idee der Natur.

einander Steine, Schlacken, ausgebranntes Erz, und ein ewiger betäubender Schwefeldunst steigt aus der Tiefe, als würde unten der Höllensud gekocht, dessen Dämpfe alle grüne Lust der Natur vergiften.

Mais Hoffmann est resté original en imitant exactement. Chez lui l'inspiration est différente, l'impression totale plus sombre : l'homme ne retrouve plus « l'idée vivante de la nature ». De même il a supprimé le peu de verdure qu'Arndt laissait subsister aux flancs des précipices déchirés. Car c'était bien l'enfer qu'il a voulu peindre, l'enfer où Elis Fröbom pressentait le démon Torbern et la reine des métaux : dans ces abîmes d'épouvante où la fatalité le guettait, Fröbom ne pouvait plus apercevoir « la verte joie de la nature ».

Il n'a pas borné là ses imitations. Il a emprunté à Arndt — nous savons que c'est un procédé constant d'Hoffmann — les noms de ses personnages : quelques pages avant la description de Falun, Arndt mentionne une localité nommée Dahlsjö (II, 204) et parle d'une autre localité où un roi fugitif demeura chez un certain Arndt Pehrson Ornflycht (II, 205-6). Réunissant ce nom de ville et ce nom d'homme Hoffmann a appelé le père d'Ulla : Pehrson Dahlsjö. Un peu plus loin il est question d'une « espèce de mercier et de traiteur à la fois, nommé Fröbom » (II, 207). Et voilà ses héros trouvés.

Et voici maintenant des détails sur l'organisation des mineurs :

S. W. VI, 173.

Ihr... kommt wohl gar zum Be-

Arndt, II, 226.

... Ländereien mit grossen Im-

sitz eines *Bergmannshemmans*, habt Eure eigne Kuxe in der Grube.

S. W. VI, 180.

Elis Fröbom erfuhr, dass der Mann... *Masmeister Altermann*[1] und Besitzer einer schönen *Bergsfrälse* bei *Stora-Kopparberg* war. Bergsfrälse sind in Schweden Ländereien geheissen, die für die Kupfer- und Silberbergwerke verliehen wurden. Die Besitzer solcher Frälsen haben *Kuxe* in den Gruben für deren Betrieb sie zu sorgen gehalten sind.

munitäten... Dahin gehören... die *Bergmannshemman* und das *Bergsfrläse*.

Arndt, II, 228.

Weit grössere Vortheile, als mit den Bergmannshemman, sind mit dem *Bergsfrälse* verbunden. Das sind Ländereien, die besonders für den Betrieb der edlen Metalle, fur die Kupfer-und Silberbergwerke verliehen sind. Auch soll der Besitzer solches Frälse *Kuxe* in den Gruben haben und Arbeit und Kosten darauf wenden. Doch ward in *Stora Kopparberg* auch erlaubt, dass... Bergsfrälse auch von andern, als Bergleuten, besessen wurden.

Et c'est encore d'après Arndt qu'il mentionne l'organisation du « Bergsthing (Gerichtstag) » (VI, 180, Arndt II, 218). Hoffmann lui a d'ailleurs emprunté tout ce qu'il nous dit de la vie suédoise en général, jusque dans les plus petits détails ; il n'oserait même pas inventer qu'on fabrique à Falun d'excellente bière :

VI. 181.

[Ulla] schenkte treffliches Ale, wie es denn nun in Falun bereitet wird.

Arndt, II, 234.

... dank dem trefflichen Oel, das man hier braut.

Et c'est encore sur la foi d'Arndt qu'il appelle les hôtelleries suédoises : Gästgifvaregard (VI, 169, Arndt, I, 3). Une légende locale lui servira à animer et colorer son récit :

1. La dénomination de Masmeiter-Altermann s'applique d'après Arndt (II, 217-219) aux membres d'un certain jury de maîtres mineurs qui assistent dans ses fonctions juridiques le « Bergmeister » sorte de juge de paix du district minier.

VI, 170.

« Trink, Bursche ! oder der Seeteufel *Näcken*, der ganze Troll soll dir über den Hals kommen ! ... du sollst bald weggebracht werden von der verhexten Bank, an die dich der Näcken genagelt hat ».

Arndt, II, 51-2.

Sie unterhielt mich lange, wie ihr Grossvater einen Seegeist (*Nöcken*) gehabt, den er... am See mit einem Seil gefangen... Aber der Strick sei vergangen und der *Nack* habe dem Alten nachher in der Freiheit viel Schabernack gethan.

Un des épisodes les plus jolis de la nouvelle d'Hoffmann, la description de l'arrivée du navire marchand dans la rade de Göthaborg, et de la petite fête des marins, est dû, trait pour trait, à une relation d'Arndt :

VI, 168 sq.

Ein reicher Ostindienfahrer, glücklich heimgekehrt aus dem fernen Lande, lag... vor Anker... Die Besatzung des Ostindienfahrers... schickte sich an, ihren *Hönsning* zu halten. So ist nämlich das Fest geheissen, das bei derlei Gelegenheit von der Schiffsmannschaft gefeiert wird und das oft mehrere Tage dauert. Spielleute in wunderlicher bunter Tracht zogen vorauf mit Geigen, Pfeifen, Oboen und Trommeln... Ihnen folgten die Matrosen ... einige schwangen Wimpel... Da flossnun das schönste Ale in Strömen... wie es denn nun bei Seeleuten, die heimkehren von weiter Reise, nicht anders der Fall ist, allerlei schmucke Dirnen gesellten sich alsbald zu ihnen, der Tanz begann, und wilder wurde die Lust und lauter und toller der Jubel.

Arndt, II, 25 sq.

Grade während meiner Anwesenheit in Götheborg kam ein solches ostindisches Schiff an. Bei solcher Gelegenheit ist grosse Freude, besonders feiert die Besatzung mehrere Tage die Rückkunft... Eine solche Freudenfeier der Matrosen heisst mit einem eigenen Namen *Hönsning*. Die ganze Besatzung zieht mit klingendem Spiel, mit Trommeln, Geigen und wehenden Wimpeln... Ein lustiges Gastmahl steht endlich... bereitet und eine Menge williger Nymphen lauren nur auf den Wink, um die Orgien der nächtlichen Bälle mit ihnen zu begehen. Man weiss, welch ein wildes und ausgelassenes Wesen der Matrose ist, der Monate lang kein Land gesehen hat, sobald er den festen Boden betritt.

Plus importante pour la marche du récit et le groupement

des personnages est l'opposition établie par Hoffmann entre le caractère sombre de Fröbom et la franchise sereine de Dahlsjö. Le poète colorait sa description et profitait ingénieusement de sa source en attribuant cette différence de tempérament aux origines de ses deux héros : le Dalécarlien et l'homme de Nérika devenaient par là deux types généraux, cadrant parfaitement avec le reste du récit :

VI, 170.

Du bist ein Neriker von Geburt, und die sind alle trübe und traurig...

173.

Euch stillem, wohl gar zum Trübsinn geneigten Neriker (dass Ihr das seid, seh'ich an den Zügen Eures Gesichts, an Eurer ganzen Haltung).

Le Dalécarlien Pehrson Dahlsjö :

VI, 180.

Ein grosser schlanker Mann trat heraus... an dem freien Anstande, an der offnen Stirn, an den dunkelblau leuchtenden Augen musste man den echten Dalkarl erkennen.

Arndt I, 164-5.

... der Neriker ist still und wenig gesprächig, und hat in seinem Aeussern nichts Rasches und Freudiges ;... die grösste Ehrlichkeit, aber auch der grimmigste Trotz liegt fast auf allen Gesichtern... Es liegt unter der hohen Stirn und in den tiefen Augen... etwas Schwärmerisches und Melancholisches, ein gewisser düsterer Schein, der nicht unangenehm ist...

VI, 242-3.

Der Darlkarl ist selbst in Schweden ein ausgezeichneter Mensch... In der Regel ist der Darlkarl hoch und gross gestaltet, von starkem und schlankem Gliederbau... auch der Bau seines Gesichts ist so gestellt, eine hohe, breite Stirn, tiefe dunkelblaue Augen... Sein Wesen ist ernst, still und freundlich... Der freie Sinn, der offene Muth... verkündigen sich... aus diesen Giganten.

Il faut s'étonner maintenant que de cette masse d'éléments disparates le poète ait su faire un tout cohérent. Il a presque tout copié mot pour mot, et pourtant tout refondu à nouveau

dans l'unité de son œuvre d'art. Il a su grouper et nuancer; par d'habiles suppressions, de légères additions, il a suscité chez le lecteur des impressions toutes différentes de celles qu'éveillaient les descriptions d'Haussmann et d'Arndt, sans pourtant leur être infidèle ou laisser échapper le moindre trait pittoresque. Il a revu après ses auteurs, et, quoique en imagination seulement, il a senti aussi vivement qu'eux, mais autrement. Il a su grouper de telle façon ses héros que l'antithèse du Dalécarlien et de l'homme de Nérika devînt la forme sensible, poétique, vivante, de l'idée même de la nouvelle: l'opposition d'une réalité aimable, idyllique pour ainsi dire, et d'un idéal farouche, démoniaque. C'est le côté ensoleillé et le côté nocturne de la vie que symbolisent la « claire gaieté » (VI, 180) de Dahlsjö et l'humeur sombre de Fröbom; et c'est un éblouissement de clarté pour Fröbom quand il voit se lever à l'horizon de sa vie l'astre d'Ulla: que l'on rapproche les épithètes nombreuses dans ce court passage (VI, 180-1): elles concourent à l'effet d'une opposition de couleurs, die helle Fröhlichkeit, — eine holde Jungfrau, — aller Himmelsglanz überstrahlte ihr holdes Antlitz, — das Auge abwenden von der holden Jungfrau. Un monde de lumière lui est révélé par « l'amour d'Ulla, qui s'épanchait clair et brillant de son cœur » (VI, 190). Mais les puissances inconnues le guettent dans l'obscurité souterraine.

Entre le jour et la nuit se débat Fröbom, luttant en vain contre sa destinée. Le poète l'a décrit minutieusement, amoureusement. Il l'a montré silencieux, recueilli dans la bruyante société des matelots, taciturne encore après l'aimable accueil des mineurs de Falun, nulle part à l'aise, nulle part chez lui. Il nous a dit son amour filial, ses rêves de jeune homme, et sa délicatesse infinie envers une pauvre fille qui veut le séduire (VI, 170). C'est une âme noble, un cœur tendre et profond, et

c'est un poète. Mais il est encore un de ces « enfants du malheur » que le destin a marqués de toute éternité, trop noble pour accepter passivement son sort, mais aussi trop faible pour vouloir la fatalité, ou la vaincre.

Un critique qui, il y a longtemps déjà, étudiait la légende des mines de Falun, à une époque où Hoffmann n'était pas encore en faveur, concluait en disant que « l'effet de l'ouvrage est un effet angoissant, opprimant, effet absolument contraire au devoir naturel de la poésie, qui consiste à nous divertir, nous élever et nous libérer » (Friedmann, der Bergmann von Fahlun, 1887). Nous ne savons quel est le « devoir naturel » de la poésie ; — mais il est certain que l'œuvre poétique plaît toujours, où le poète se livre sans fausse réserve à l'ardeur de son tempérament. Critiquer ce tempérament, ce n'est plus de notre ressort : nous devons accepter le poète tel qu'il est, et sommes heureux précisément lorsqu'il est le plus lui-même : or, jamais Hoffmann ne fut plus Hoffmann et plus poète que dans cette courte nouvelle des Mines de Falun.

Rapports du médiateur et de la destinée. — Il y a deux sortes de médiateurs : le médiateur représentant pleinement autorisé de la destinée, arrivé déjà lui-même à la connaissance, cherchant seulement un sujet, une « base », pour réaliser plus complètement l'harmonie dans les conditions et avec les moyens que lui permet et lui prescrit la puissance spirituelle suprême : tel Lindhorst ne fait qu'obéir aux ordres de Phosphorus, prince des esprits, en initiant Anselme ; tel Torbern sert la reine sa maîtresse en lui livrant Fröbom. C'est le médiateur à pouvoir absolu sur son sujet, justement parce qu'il est armé, en face de l'individu isolé, de la puissance formidable que lui confère la fatalité, le principe d'ordre auquel il est lui-même soumis.

Il y a d'autres médiateurs, inférieurs aux Lindhorst et aux

Torbern, et qui, n'étant pas encore arrivés à la possession complète de la connaissance, luttent contre les puissances fatales auxquelles obéissent les autres. Ils ont pour but autre chose que la connaissance mystique et le retour de leurs sujets à l'harmonie primitive. Ils ont un dessein particulier, égoïste, qu'ils couvrent du prétexte d'un intérêt plus général ; tels les « magnétiseurs impurs », à motifs suspects, dont tous les auteurs nous mettent en garde. Ceux-ci sont encore forts, mais de leur propre force seulement, et seulement contre leurs sujets ; dès qu'ils veulent lutter avec la destinée, la destinée les brise. Ce sont encore des héros, mais des héros condamnés, des Titans. Leur péché n'est pas de vouloir dominer les autres, — mais de vouloir les dominer à leur profit seulement, en médiateurs infidèles. Ils veulent régner absolument, et suppléer la fatalité, au lieu de la représenter. Ce sont des moyens qui se prennent pour fins.

Ces médiateurs infidèles, ce sont, dans l'œuvre d'Hoffmann, don Juan, Alban, Euphémie, et, en un certain sens, Médard.

Le médiateur infidèle. Le Titan. — Lindhorst, qui domine absolument les hommes et les mesquineries de la vie quotidienne, s'abstient de les juger : il plane. Ceux-ci, en vrais « Stürmer-und-Dränger » encore liés à la réalité qu'ils combattent, méprisent les hommes, la société, la morale : ils expriment avec don Juan « les déchirements de leur être intime, le mépris envers les hommes qui les entourent » (I, 65), et qui ne sont là que pour leur servir de jouets ; ils se sentent élevés comme lui au-dessus des opinions banales, et disent avec Alban qu'ils luttent contre un principe subordonné. Car ils croient à leur « domination spirituelle » sur tous ceux qui les entourent » (II, 61), et qu'en eux réside, suivant les paroles d'Euphémie, « le principe supérieur... qui règne arbitrairement » (*Ibid.*, 62), En conséquence ils se

croient tout permis, et bouleversent capricieusement les institutions qui passent pour sacrées : la morale est aux yeux d'Alban « eine verjährte Ammenmoral » (I, 166, lettre à Théobald). Ils se font, avec Euphémie et Médard, un jeu des « situations subalternes de la vie banale de tous les jours ». Le crime leur plaît précisément parce qu'il affirme leur positivité en regard de ce monde insignifiant, parce qu'il est « le coup le plus audacieux qui, médité dans les inspirations d'un esprit supérieur, se raille de l'impuissance des barrières traditionnelles » (II, 62). Et ils croient ou feignent de croire leur tyrannie légitimée : car dans leur combat spirituel contre les faibles et les inférieurs, ils prétendent, selon le mot d'Alban, « tendre au divin ».

Ce sont en somme des Lindhort révolutionnaires, occupés à détruire l'ordre moral qu'en principe ils prétendent assurer : leur moi devrait être, dit Aurélie, « un moyen docile à la volonté supérieure » et leur but, celui-là même que cette volonté supérieure s'est proposé (Elixirs, 62). Mais en réalité leur humeur fantasque est leur seule règle de conduite. Ils se moquent de l'ordre moral, ils n'ont qu'une fin : le développement de leur personnalité, fût-ce au détriment de l'harmonie universelle : « le principe spirituel étranger que nous avons assujetti doit ne plus exister qu'en nous ; sa force doit nourrir et fortifier nous seuls » (Magnétiseur, lettre à Théobald). Voilà ce qu'ils entendent par tendance au divin : le Dieu qu'ils veulent créer, c'est eux-mêmes.

Aussi la connaissance leur reste-t-elle fermée : ils restent des imparfaits, précisément parce qu'ils ont voulu être des individus parfaits, c'est-à-dire des monstres : car la connaissance ne s'atteint que par la résignation du vouloir propre. Alban ne réussit qu'à faire mourir son sujet ; Euphémie est victime du destin qu'elle croyait gouverner à sa fantaisie, et

qui la frappe par la main de Médard. Don Juan succombe dans sa lutte tragique ; quant à Médard, il n'arrive à la connaissance qu'après une série de purifications, et quand le sacrifice d'Aurélie a apaisé la fatalité. Toute force émane de la fatalité, et les médiateurs ne tiennent que d'elle leur pouvoir : elle est la puissance inconnue et suprême dont les desseins sont impénétrables. Hoffmann l'appelle la Puissance sombre.

CHAPITRE VIII

LA PUISSANCE SOMBRE

Nathanaël, dans ses rêveries, disait toujours « comment chaque homme, avec l'illusion de la liberté, ne faisait que servir au jeu cruel de sombres puissances, et qu'en vain on se révoltait contre elles, et qu'il fallait se résigner humblement aux arrêts de la Destinée » (III, 22). Nous avons vu que même les magnétiseurs échouent dans leur lutte contre la fatalité ; la connaissance ne suffit pas à celui qui voudrait la braver, « es mit ihr aufnehmen », et celui-là doit être considéré comme perdu, « qui croit avoir acquis avec la connaissance la force de se mesurer avec la Puissance sombre, qui commande sur nous » (II, 8).

Hoffmann l'appelle «Puissance sombre», car il considère la destinée comme une force ennemie de l'homme, sombre à la fois parce qu'elle est impénétrable et parce que ses intentions sont hostiles à l'individu. La destinée est aussi « le principe méchant de notre vie » (Pisardière, XIII, 23). Et le poète la nommera rarement par son nom abstrait de : Schicksal ; il la considère plutôt comme un être vague et général, mais animé de volonté, un individu immense, une « puissance épouvantable » (XIII, 23) dont les ruses et la ténacité témoignent d'une activité spirituelle. C'est le démon érigé en Dieu personnel. Mais ce Dieu reste abstrait et obscur, dédaigne de

se révéler aux hommes ; il reste pour nous le principe spirituel « étranger », «hostile », « das böse Prinzip », « die dunkle Macht ».

Cette puissance, bien qu'absolue, est sournoise ; elle conspire en secret, dans l'ombre, contre l'homme qui ne peut pourtant lui échapper : « Les puissances méchantes et hostiles, dit Berganza, s'étaient conjurées dans la constellation funeste qui décida de mon malheureux sort » (I, 79). Car il y a certains hommes et certaines races contre lesquels elle s'acharne de préférence, sans motif, par pur caprice : tels les châtelains du « Majorat » sur lesquels pèse une « sombre destinée » (III, 201) « la fatalité mauvaise, la Puissance inquiétante, qui habite au château héréditaire » (231), et qui finit par atteindre les derniers rejetons, innocents et purs, d'une race qui lui est odieuse. Elle poursuit obstinément les mêmes individus et les mêmes familles : au baron du « Magnétiseur » elle envoie d'abord le major danois, puis Alban, tous deux représentants du « principe mauvais qui règne sur lui », jusqu'à ce qu'enfin sa famille soit anéantie ; tout de même, et sans qu'on sache pourquoi, elle condamne à la folie et à la mort la famille entière dont la « Spukgeschichte » nous raconte les hallucinations contagieuses.

Violente, rusée, implacable, voilà comment Hoffmann la dépeint. Il la compare à un poing d'airain qui s'abat sur l'individu (II, 47), à un monstre épouvantable, « guettant dans un fond sombre » (X, 357) et auquel personne n'échappe, à un cauchemar formant la trame obscure de notre vie (II, 187) ; c'est aussi une harpe invisible, aux accords profonds et sourds, et dont les cordes, en vibrant, blessent le frêle papillon humain qui les a fait raisonner à son insu (III, 116-7). Ainsi point de liberté, point de Providence : l'homme est agi, il est la proie, marquée d'avance, de l'Ennemi.

Son action s'exerce du dehors : la Puissance sombre fait irruption dans la vie de l'individu ; et ses victimes disent, comme Médard, « que la puissance sombre est entrée dans leur être » (II, 53, 123), ou, avec Nathanaël, qu' « elle a fait invasion dans leur vie, et posé traîtreusement ses lacets dans leur âme » (III, 7, 16-17).

Nous avons vu comment le destin s'empare de l'individu : un événement, en apparence insignifiant, tel le meurtre du corbeau dans le drame de Gozzi, dit Hoffmann (VI, 7) déchaîne contre l'homme les puissances ennemies : soit encore Anselme renversant le panier de pommes, ou Médard vidant la fiole des Elixirs.

Dès lors la fatalité s'attache au héros sous une forme déterminée, concrète : un sorcier qui le magnétise, un médium démoniaque, un double, une femme diabolique comme la Giulietta de la Nuit de Saint-Sylvestre, un automate comme l'Olympia de Nathanaël. Tous les événements psychiques qui bouleversent la mentalité de l'individu sont, nous le savons, de simples envoyés de l'activité spirituelle supérieure de l'au-delà : depuis les mauvais rêves jusqu'aux hallucinations et aux chaînes sympathiques qui nous emprisonnent plus étroitement encore dans cette cage d'airain qu'est la fatalité.

Le poète a sympolisé par des motifs concrets l'implacabilité du destin. Il est certaines dates, certains instruments qui lui sont affectés spécialement. Nous retrouvons ici le motif bien connu du « Schicksalsdrama », l'importance attachée à des phénomènes tout extérieurs, à des coïncidences, à des objets particuliers, importance que rien ne saurait justifier rationnellement : mais précisément par là s'affirme plus fortement le caractère impérieux et arbitraire de la Puissance sombre. Le couteau qui, dans les Elixirs, se trouve par miracle sous la main des divers personnages à l'instant précis où ils veu-

lent commettre un meurtre (II, 141, 167, etc.), Zacharias Werner l'a déjà montré dans le « vingt-quatre février », tuant successivement le vieux père de Kunz, puis sa fille, enfin son fils. Le fatalisme de la date, dont Hoffmann n'a pas craint non plus de se servir, est aussi emprunté à la même source. Le 9 septembre est le jour fatal du baron du « Magnétiseur » (I, 141, 159) : « j'ai senti intérieurement qu'aujourd'hui même quelque malheur doit me frapper » ; c'est en effet un 9 sepseptembre qu'il meurt, à minuit. Dans les Elixirs, les anniversaires de saint Médard, de saint Antoine, de sainte Rosalie, sont marqués d'apparitions ou de morts (II, 22), et Médard expire jour pour jour, heure pour heure, un an après la prise de voile d'Aurélie (II, 281). On sait l'importance attachée à l'heure de l'apparition dans la « Spukgeschichte ». Dans « Ignaz Denner » sont attribuées des propriétés merveilleuses au sang d'enfants tués « à l'âge de neuf semaines, de neuf mois, ou de neuf ans » (III, 84). Cette importance du chiffre fatidique n'était pas d'ailleurs concédée que par les poètes du Schicksalsdrama. Novalis pressentait dans l'univers « une merveilleuse mythique de chiffres. De même dans l'histoire. Tout n'est-il pas gros de signification, de symétrie, d'allusion et d'étrange coïncidence ? » (II, 371). Schubert estime que la vieille astrologie avait eu raison d'honorer certains nombres : dans les « Ahndungen » il écrit un chapitre entier (II, 5) sur « la vénération dont a joui dans toute l'antiquité le nombre quatre cent trente-deux, et plus encore quatre mille trois cent vingt ». De cette science des nombres, découverte récemment par son ami Carl von Raumer chez les Hindous, il veut faire « la mathématique originelle et la vraie, la seule science innée à notre race, et qui devrait être encore aujourd'hui l'âme des sciences naturelles » (Ahndungen, II, 353) ; il y revient dans le deuxième chapitre des « Ansichten ». C'était donc une idée

familière à Hoffmann que la destinée doit s'exprimer et s'exprime en réalité dans la vie humaine à l'aide de certains rapports fixes, sans qu'on voie d'ailleurs ce qui chez elle détermine le choix de tel rapport plutôt que de tel autre : par là se manifestent à la fois le caprice et la stabilité du Destin.

D'ailleurs ces chiffres et ces objets fatidiques nous révèlent une autre propriété de la fatalité : son identité éternelle. C'est une conception qu'Hoffmann n'a jamais exprimée abstraitement, mais elle subsiste au fond de ses représentations : la destinée se recommence sans cesse, sous des formes parfois à peine variées, et en somme c'est la même équation qui demeure entre des termes à peine différents. Il n'a jamais prononcé les mots de « retour éternel » ; mais il a montré par son œuvre que des « retours » périodiques de certains événements, à l'insu des hommes qui les accomplissent, sont le but caché de la destinée, le dessein auquel elle fait servir les individus, comme on pousse les pièces d'un jeu d'échecs, tandis que son ironie cruelle leur laisse l'illusion de la liberté ; dans leurs moments d'extase ils ont conscience qu'une puissance étrangère s'empare de leur moi, parle et agit en eux ; mais ils ne savent point qu'ils figurent à nouveau les personnages d'un drame déjà joué, et que leurs descendants rejoueront après eux : Médard, Hermogène, Victorin, Aurélie, tous recommencent des vies déjà vécues, et les rapports qui les unissent unissaient déjà leurs archétypes : le « parchemin du vieux peintre » est la relation fatigante de cette histoire unique sous ses formes diverses, l'histoire du « sacrilège » qui arme les uns contre les autres les descendants du vieux peintre Francesco : tant que la race existera, se reproduiront inévitablement les mêmes adultères et les mêmes fratricides, jusqu'à ce que la mort d'Aurélie rompe le charme funeste. Car les individus disparaissent, et « jamais ne retourne ce qui

fut déjà une fois » (VI, 9) ; mais les types renaissent, et les mêmes existences sont vécues par d'autres êtres ; c'est l'idée qu'exprime d'une manière si saisissante, sous la forme de « doubles », la nouvelle du « Cœur de Pierre » : deux séries parallèles sont en présence : un conseiller de cour et son amante Julie ; — Max, neveu du conseiller, et son amante Julie, fille de la première Julie ; et cet amour des jeunes gens « est le nouvel épanouissement d'un ancien temps perdu » (III, 280). L'action des mythes présente elle aussi de ces séries analogues : Phosphorus et le Lys, — le Salamandre et le Serpent vert — Anselme et Serpentina, c'est le recommencement perpétuel du même amour ; aussi bien Serpentina descend-elle du Lys de feu. D'où la croyance à la métempsychose, à laquelle un des héros de « Maître Floh » fait allusion (XII, 99) : Hoffmann n'a pas pensé que la même âme vînt habiter différents corps, mais il a montré des individus isolés pris dans les mêmes chaînes fatales, occupant le poste laissé vide par leur prédécesseur, et réagissant de la même façon que lui à l'influence de la destinée, comme les nouvelles cellules de l'organisme vibrent de la même façon que les cellules mortes qu'elles remplacent. « Qui sait, disait Novalis, où nous surgissons à nouveau, au moment même où nous disparaissons ici-bas ? » De même dans l'histoire des ancêtres de Médard : par de curieuses coïncidences de dates, les uns meurent précisément à l'instant même où d'autres viennent au monde (II, 9), et l'on se demande si le nouveau venu n'est pas simplement un revenant. Déjà Schubert avait élargi cette conception du retour, et l'avait appliquée aux sciences de la nature : il voyait dans ce renouvellement continu le processus général de l'univers ; quoique sur terre l'âge d'or se soit évanoui depuis longtemps, peut-être, disait Schubert, la nature goûte-t-elle encore dans quelques planètes de notre système

la félicité de la préhistoire, pendant que sur d'autres « le combat de l'histoire est déjà terminé, et l'homme parvenu à la suprême clarté de l'existence » (Ansichten, 152). Seulement Hoffmann ne croit pas que le terme de ces renouvellements soit le Paradis retrouvé; le destin ne fait que se jouer des hommes; il resserre leurs actions dans un cadre éternellement identique; et, croyant être libres, nous nous agitons « à l'intérieur d'une cage, où nous sommes emprisonnés sans espoir de délivrance » (II, 110).

De cette conception de la fatalité découle logiquement la psychologie des héros d'Hoffmann, et plus particulièrement des personnages des Elixirs, où l'idée fataliste est le plus vigoureusement exprimée. L'individu n'est plus responsable de ses actes. Il se sent poussé par une puissance à laquelle il ne peut résister, il devient, comme le magnétisé, « un outil sans vouloir, dont la puissance étrangère se sert, en vue de fins inconnues. » (II, 123). Car c'est elle qui le pousse de crime en crime, sans qu'il puisse s'en défendre (II, 173). « A l'action ! à l'action !... c'est ainsi que me stimulait la puissance inconnue » (II, 73).

Cette « puissance inconnue », il n'a pas le droit de chercher à la découvrir, ou de lui demander raison de ses desseins ; il sait qu'il a un maître, mais il ne lui convient pas de savoir qui il sert, à quoi il sert, ni pourquoi il doit servir: « l'œuvre pour laquelle on t'a choisi, tu dois l'accomplir pour ton propre salut, dit le vieux peintre à Médard. N'en demande pas plus! Il est téméraire de vouloir prévenir les décisions de la puissance éternelle » (II, 169). De là naît l'horreur du sujet devant cette puissance obscure : « Un mystère profond, impénétrable, s'étend d'un bout à l'autre de notre vie »: il n'osera pas même soulever le voile de la sombre déesse : « qui sait quel objet d'horreur, d'épouvante, est caché derrière? » (II, 197).

Le héros a évidemment encore moins le droit de lutter : c'est le gros péché de Médard que de se révolter contre les arrêts du sort « es mit der dunklen Macht aufzunehmen ». C'est le péché d'orgueil, qui le mène à boire les élixirs du diable et ne fait que l'asservir plus absolument à la puissance maligne. « Précisément ce combat semble être l'attrayant coup d'audace que l'homme, puérilement confiant en ses forces, entreprend si volontiers, et qu'il doit pousser jusqu'au bout dès qu'il l'a commencé, espérant encore la victoire dans les râles de l'agonie » (II, 125).

Livré sans défense à ce pouvoir inconnaissable et implacable qu'il sent au-dessus de lui, le héros devient méfiant, craintif. La folie de la persécution s'empare de lui : partout il découvre des actes hostiles, des volontés ennemies ; dans les propos les plus innocents, il pressent, comme le chat Murr, des allusions méchantes à sa propre personne, et pénètre de prétendus « coups perfides, que mes ennemis me jouent, pour me perdre ». (X, 319-21). Car tout ce qui les entoure n'est-il pas destin ? Et la puissance sombre n'a-t-elle pas partout ses suppôts ? Cette manie, que la psychologie contemporaine appelle « Eigenbeziehung », a été finement décrite par Hoffmann : le chat Murr en est peut-être le plus beau type. Dans les Elixirs, Aurélie est notamment sujette à cette forme de folie (II, 193), qui se ramène au fond à la crainte de l'inconnu.

Cette crainte de l'inconnu s'étend naturellement au passé et à l'avenir. Les héros d'Hoffmann ont derrière eux un passé obscur, mais qu'ils pressentent vaguement épouvantable, et qui pèse sur eux, les détermine ; ils se sentent les rejetons d'une race maudite, soupçonnent confusément que des catastrophes antérieures ont à jamais décidé de leur sort, sans pouvoir préciser. « Vous parlez d'un destin effroyable qui s'est

emparé de vous, dit Reinhold à Hermogène ; mais en quoi il consiste, vous ne le dites pas. » (II, 47). A quoi Hermogène répond vaguement « qu'un crime effroyable pèse sur lui ». Ou bien, comme Antonio dans « Doge und Dogaresse », ils ont conservé le souvenir indistinct d'un passé plus beau, plus heureux, puis d'une nuit d'épouvante qui brusquement les jeta hors de leur patrie, loin des bras de leurs parents, en proie à l'avenir sombre.

Ils entrevoient aussi des catastrophes futures. Depuis leurs rêveuses années d'enfance, de sombres pressentiments les ont accompagnés dans la vie (II, 193). Ils sentent planer sur eux la menace du destin, et disent avec Nathanaël « qu'une sombre fatalité a étendu sur leur existence un voile noir de nuages » (III, 13).

Ce héros au tempérament si mélancolique, nous savons que c'est Hoffmann lui-même ; et voilà pourquoi sa conception de la Destinée nous intéresse plus que les fantaisies des mythes, que les lointaines Atlantides auxquelles il ne songe que bien rarement, et seulement à la suite de Novalis et de Schubert. Sa conception de la fatalité lui appartient tout entière, et il est sincère quand il nous décrit les épouvantes de Médard et de Nathanaël devant le mystère insondable au fond de leur existence. Car il regardait comme eux l'avenir avec méfiance, disant que tout malheur n'était que vraisemblable, et attendant un coup subit de la destinée qui vînt anéantir toutes ses espérances (Hitzig, 205). Lui aussi se sentait la proïe désignée de toute éternité par les puissances malignes. Et, si l'on en croit ses biographes, une expression favorite du poète était de dire que « l'amère raillerie du destin, der Hohn des Schicksals », le poursuivait (Funck, 43). De là ses scrupules, produits de son imagination ardente et mélancolique, sa tendance à tirer d'avance, des plus insignifiants événements, les plus

funestes présages (Hitzig, II, 309) : le diable pose sa queue partout. Et nous savons que l'épouvante devant l'inconnu est un des traits distinctifs de sa sensibilité artistique. Il n'avait qu'une consolation, un moyen d'endormir sa peur, et d'endormir peut-être aussi les puissances malignes qui le guettaient : la musique (X, 52)[1]. Pour savoir comment il sentait la force de la fatalité et comment il la représenta concrètement, il faut lire les Elixirs du Diable.

Elixirs du Diable. — L'étude des sources des Elixirs a été faite en détail : Ellinger a signalé et analysé l'influence du livre de Lewes « The Monk » ; — le livre même qu'Aurélie, dans le roman, trouve par hasard sur la table de son frère, et dont l'imitation chez Hoffmann est visible. La nouvelle édition de Carl von Maassen (Sämmtliche Werke, B[d] II) apporte une grande quantité d'indications précises relatives surtout aux détails du roman, et renvoie à l'article de Victor Michels qui a retrouvé dans l'œuvre d'Hoffmann l'influence des « Romanzen vom Rosenkranz (Euphorion, 11. Jhrgg, s. 772 ff). Quant à l'idée fataliste fondamentale, Carl von Maassen la croit inspirée en partie du roman de Grosse, « Genius », pour lequel Hoffmann a souvent exprimé son admiration[2]. Il reste dès lors à rechercher l'origine de la conception artistique et esthétique des Elixirs : sous quel aspect l'auteur a-t-il envisagé le problème de la fatalité ? Quelle représentation poétique s'est-il faite de la destinée ? Comment sa sensibilité traduit-elle en termes concrets l'idée de la fatalité et de son influence sur la vie humaine ?

1. Cf. aussi X, 68 et X, 364, cités par M. Carl Schaeffer dans son récent volume : die Bedeutung des Musikalischen u. Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen, Marburg, 1909.

2. Ajoutons enfin à cette liste le récent ouvrage de M. Otmar Schissel von Fleschenberg : « Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels », Halle, 1910.

Nous avons peu de renseignements sur la composition des « Elixirs », c'est une période intellectuelle de la vie d'Hoffmann qui nous assez mal connue. Hitzig dit qu'au 22 avril 1814 le premier volume des Elixirs était terminé (H. II, 102) et le second volume, à Berlin, à la fin de l'année 1815 (H. II, 112) « Entre l'exécution de la première et de la seconde partie, le changement de sa situation lui fit perdre la continuité des idées, qu'il chercha à rétablir artificiellement, mais sans jamais y parvenir. » Le biographe ajoute que Hoffmann lui-même n'attribuait aucune valeur à son œuvre, ce qui ne s'accorde pas très bien avec ce qu'Hoffmann en a dit lui-même par la suite (VI, 28). Il paraît d'ailleurs avoir travaillé avec ardeur au premier volume, s'il faut en croire une lettre à Funck du 24 mars 1814 : « Onerius, le dieu des rêves, m'a inspiré un roman, aux couleurs lumineuses, éclatantes... il m'occupe fortement, et le travail me plaît » (Hitzig, V, 198-9). Malheureusement c'est la seule fois qu'Hoffmann ait parlé des Elixirs, du moins dans ce que nous possédons de sa correspondance, et encore il ne précise pas à quand remonte la conception primitive des Elixirs. Il est toutefois très probable qu'il faut y voir comme dans la conception du Vase d'Or « eine frühere, in Bamberg gefasste Idee » ; c'était déjà l'opinion d'Eichendorff (Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands). Le prologue des Elixirs nous introduit dans le « superbe jardin du cloître des capucins à B* ». Et plus tard le moine fou sera conduit à l'établissement d'aliénés de Sankt-Getreu. « Les têtes superbes, patriarcales » des religieux de Bamberg ont inspiré au poète la figure de Médard, le contact de ce Prussien protestant avec l'Allemagne du Sud a suscité ce « livre étrange, basé sur le plus profond mysticisme catholique ». Alors en effet l'imagination de l'auteur était pleine « de moines, de cloîtres, d'ermites

et de saints » (VI, 28). Et Médard, c'est Hoffmann à Bamberg.

Car c'est bien lui-même qu'Hoffmann a vu en Medard. Comme son héros, Hoffmann ne connut pas son père, et, élevé « dans la lointaine et froide Prusse » il eut de bonne heure l'enthousiasme du Midi ; ce Léonardus qui apprend à Médard l'italien et le français, et dont la conversation « forma de singulière façon l'esprit » du jeune moine, cet Allemand presque Italien, ardent, élégant, majestueux (II, 19), qui fait pressentir à Médard la vie méridionale, sereine et joyeuse jusqu'au monastère, n'est-ce pas, dans la vie d'Hoffmann, Molinari, « bâti comme l'Apollon du Vatican... un homme, tel que je me figurais souvent mon idéal » (Hitzig, I, 174-5), et qui vint donner à la fantaisie d'Hoffmann l'élan qui l'emporta vers l'Italie? Car durant toute sa vie, il eut le désir ardent de voir l'Italie : ses biographes rapportent les projets de voyage, que, jeune étudiant, il formait avec Hippel (Hitzig, 217, 247). Le séjour de Posen lui donne l'occasion de refondre ses plans primitifs; c'était ce qu'il appelait son « grand voyage ». A Dresde il admira le Corrège et Raphaël, et songea de nouveau à l'Italie. A Plozk il trouve le livre de Seume « Spaziergang nach Syrakus », écrit à Hippel qu'il l'a lu d'un bout à l'autre : « puisse-t-il conserver vivante en toi l'idée du voyage en Italie! » (Hitzig, 269). Et à Varsovie il se prépare activement au grand voyage en étudiant ardemment la langue, et jusqu'aux patois (Hitzig, 318-9), tandis que ses relations avec Uhden et Bartholdy, tous deux revenus d'Italie, excitèrent, dit-il « ma nostalgie du pays « où fleurit l'oranger » à tel point qu'il fallut vraiment le poids de plomb des affaires, pour me retenir de prendre le bâton de voyage et d'aller... » Ainsi Médard, avide de vivre, quittera son cloître pour aller à Rome, au pays où « le culte et avec lui la conception générale de la vie religieuse est plus sereine que dans l'Allemagne catholique — où

un rayon de la sereine et vivante antiquité semble avoir pénétré l'obscurité mystique du christianisme, et le faire resplendir de l'éclat merveilleux dont rayonnaient jadis les dieux et les héros » (II, 19).

C'est l'Hoffmann mystique et ardent de Bamberg que nous présente Médard, un « enthousiaste » épris à la foi d'art et de religion, confondant mysticisme et sensualité, aimant le catholicisme pour son paganisme même, comme Médard adorait en Aurélie l'image de sainte Rosalie. C'est un Hoffmann jeune, romantique, voulant secouer « le poids de plomb des affaires » et vivre sa vie jusqu'au bout, intensément, dans le mépris des mesquineries de l'existence quotidienne : de là le titanisme de son héros, son amour pour Euphémie, ses crimes. Il y a loin de ce Médard fougueux, de ce « feuriges Gemüt », à l'âme candide et placide d'Anselme, au Kreisler blasé, fatigué, soupirant après l'île solitaire où il sera abrité des tempêtes du sort, et tel que le « chat Murr » nous l'a présenté.

Et voilà le héros débordant de vie et d'activité, que l'auteur va mettre aux prises avec la Puissance Sombre : c'est le conflit des deux forces qui fait l'intérêt du roman : l'individu robuste et audacieux qu'est Médard provoque la destinée, et le combat se poursuit jusqu'à ce que le moine, enfin lassé de vivre, aille chercher à son couvent d'origine un refuge contre l'ouragan qu'il a déchaîné. L'intention du poète, c'est de « montrer clairement et distinctement, dans la vie, surchargée d'événements merveilleux, d'un homme à la naissance de qui présidèrent les puissances célestes et infernales, les liens mystérieux qui enchaînent l'esprit humain à tous les principes supérieurs cachés dans la nature, et qu'un éclair révèle de temps en temps seulement » (II[3] V, 198).

Au centre de l'œuvre se dresse un Titan : Médard. Au-dessus de lui planent des puissances inconnues, dont il se sent vague-

ment le jouet, et qui se disputent sa possession : le ciel et l'enfer ; — autour de lui, dans la vie de tous les jours, des suppôts de ces puissances hostiles, des anges gardiens et des démons tentateurs ; telle est l'idée fondamentale des « Elixirs ». Or cette conception, le poète la trouvait réalisée dans une œuvre qu'il admira et sentit plus profondément que toute autre, du moins durant son séjour à Bamberg. Hoffmann était alors avant tout mucisien : c'est en termes de musique qu'il trouva l'expression de sa propre idée de la fatalité, et cela, dans le don Juan de Mozart ; et c'est aussi en grande partie en termes de musique qu'il la transposa dans ses Elixirs du Diable.

Les biographes d'Hoffmann nous apportent de nombreux témoignages de l'admiration passionnée d'Hoffmann pour le don Juan de Mozart. Funck nous assure que « sa vénération pour cet opéra dépassait souvent toutes les bornes d'un jugement sensé et même parfois le point culminant de toute imagination » (Funck, 36). Un soir Hoffmann emmène de force son ami Funck à la représentation de don Juan, pensant par là le consoler de la mort récente d'un de ses enfants. Cette admiration est chez lui une sorte d'idée fixe : il organise un bal masqué, et il y fait figurer, naturellement, les personnages de son opéra favori (Funck, 69-76). Comment il sentait et comprenait l'œuvre de Mozart, il nous l'a magistralement exposé dans la courte nouvelle de « don Juan » écrite à Bamberg en 1812. Car le don Juan qu'il nous y présente comme le héros de Mozart, le don Juan qu'il a interprété et refait à son image, qu'il a placé entre ciel et enfer, confiant en sa force, méprisant les hommes et bravant le destin, il le recréera plus tard, agrandissant les traits de la première esquisse, mais les conservant fidèlement ; et le roman des Elixirs, suggéré au fond par une œuvre musicale, sera lui aussi une sorte de composi-

tion musicale où chaque figurant aura sa voix, claire ou grave, accompagnée des sourds accords de la destinée.

La nouvelle de « don Juan » est le canevas des « Élixirs », du moins cette partie de la nouvelle où le héros revit, en l'analysant, l'opéra de Mozart. Non seulement les deux héros sont identiques, tous deux titans, surhommes, se jouant de leurs semblables et ne comptant pour rien les crimes dès qu'il s'agit de jouir plus intensément de la vie ; — mais encore tous deux sont placés dans le même entourage ; « le conflit des forces divines et des forces démoniaques » (don Juan, I, 70). Le monde autour d'eux est partagé en deux camps, en une moitié claire (donna Anna, Aurélie), et une moitié sombre (les doubles, les forces démoniaques). Au fond, dans la courte nouvelle comme dans le roman, se trouve l'idée chrétienne du péché, de la chute originelle, et la conception mystique de la rédemption, du sacrifice expiatoire : la mort de donna Anna, comme celle d'Aurélie, apaise les puissances irritées et a pour effet d'amener Juan et Médard à la connaissance. Mais bien entendu ce n'est pas l'idée chrétienne telle quelle qui aurait pu inspirer à Hoffmann une œuvre aussi sincère que les Élixirs du Diable ; il a traduit cette idée en termes de fatalisme, tout en conservant extérieurement les formes catholiques et les expressions usitées. Mais on reconnaît facilement sous ces formes la lutte du titanisme et de la fatalité, et la conception propre à Hoffmann et aux philosophes de la nature : à savoir que l'individualisation est le principe de tout mal. Don Juan est présenté, de même que Médard, comme « une âme profonde, une intelligence à la compréhension rapide ». Comme Médard il est fort, physiquement et moralement, et « son sang coule en bouillant dans ses veines » (I, 70) ; c'est la source de sa joie de vivre, de sa hâte avide « de saisir toutes les illusions du monde terrestre, dans le vain espoir d'y trouver satisfac-

tion » (*ibid.*). Par là il tombe au pouvoir des puissances infernales, tandis qu'il pense avoir trouvé dans l'amour, comme Médard auprès d'Aurélie, une formule de vie plus haute. Car il ne sait pas qu'il a, comme les héros d'Hoffmann, une hérédité qui le lie à la Puissance sombre, et qu'il tombera, malgré sa force personnelle, comme les autres, dans les embûches que tend la Destinée. Dans les « Élixirs », les « sacrilèges » de Francesco et de sa progéniture déterminent le sort de Médard et confient à la Puissance sombre le pouvoir absolu de possession qu'elle exerce sur lui. C'est ce que dit déjà Hoffmann, en d'autres termes, dans la nouvelle de don Juan : « c'est par une suite épouvantable de la chute originelle, que l'ennemi a conservé le pouvoir d'épier l'homme et de lui tendre de malins pièges, même quand il aspire à l'idéal suprême dans lequel il exprime sa nature divine » (I, 70). On sait ce qu'il faut entendre par cette chute originelle : l'idée chrétienne biblique fut toujours si loin de la pensée d'Hoffmann, que nous ne sommes autorisés en aucun cas à la supposer dans « don Juan » ou dans les « Élixirs » ; cette chute originelle symbolique, c'est la relativité humaine, le dualisme de l'homme et de la nature, de l'individu et du Tout, de l'idéal et de la réalité. Et le péché d'orgueil de don Juan et de Médard consiste à contribuer au maintien de ce dualisme en exaltant en face les puissances de l'au-delà leur propre personnalité. En ce sens les « Élixirs » rentrent dans la conception fondamentale du « Vase d'Or », des « Mines de Falun », et des mythes. Et l'œuvre purificatrice de donna Anna et d'Aurélie sera de ramener les héros à la « Connaissance » en les « arrachant au désespoir d'efforts futiles » (don Juan, I, 72).

Car l'un et l'autre, entourés de forces hostiles, trouvent sur la voie de leurs crimes un ange gardien ; Aurélie est une imitation facilement reconnaissable de donna Anna ; toutes deux

jouent exactement le même rôle dans la lutte des titans et des puissances de l'au-delà : elles sont le côté clair des vies de leurs amants, et contrastent avec la sombre nature des deux héros : « donna Anna est opposée à don Juan... de même que don Juan est à l'origine un homme superbe, d'une force merveilleuse, de même elle est une femme divine, et sur son âme le diable n'eut pas de pouvoir. Tout l'art de l'Enfer ne put qu'amener sa perte terrestre » (I, 72). Ainsi l'amour d'Aurélie, qui est aussi « ein göttlich Weib » (II, 236), « trône au-dessus des étoiles et n'a rien de commun avec les choses de la terre » (II, 278). Et de toutes deux il est dit expressément qu'elles sauvent don Juan et Médard, et expient par leur mort le péché d'orgueil qu'ils ont commis l'un et l'autre : car un rapport de sympathie magnétique les unit à leurs amants, elles font partie des mêmes « chaînes sympathiques » où Juan et Médard se trouvent liés à leur insu : elles ont subi la fascination du regard de don Juan et de Médard, de cet « art magique du serpent,... de la puissance inquiétante » (I, 64) et surhumaine dont tous deux disposent ; en compensation, de même qu'Anselme possédé par Lindhorst lui ouvre le royaume d'Atlantis, elles apaisent pour eux la fatalité : « donna Anna n'aurait-elle pas été prédestinée par le ciel pour faire reconnaître à don Juan, au milieu de l'amour qui le perdit par l'art de Satan, la nature divine qui lui est innée ? » (I. 72). Toutes deux ont été des fiancées du démon : « des Satans geweihte Braut, (I, 73) » (don Juan) ; « Braut des Mönchs », fiancée d'un moine qu'Aurélie se représente elle-même comme un Satan maudit (192 sq.). Mais Aurélie deviendra la fiancée du Christ, et sa mort sera pour le moine repentant le gage du pardon. Au temps de son amour profane Médard avait déjà senti distinctement que « par le moyen d'Aurélie seule son âme pouvait être sauvée » (II, 199). Il était écrit dans le livre de la

Destinée que Médard tomberait dans sa lutte avec la Puissance sombre : « Il tombe... mais une femme divine élève sur sa tête la couronne de la victoire » (II, 236).

C'est donc en écoutant Mozart qu'Hoffmann conçut, sans doute obscurément encore, le plan de cette lutte des hommes et de l'au-delà qu'il esquissa dans « don Juan » et dépeignit dans les « Élixirs ». Non pas que Mozart lui ait fourni l'idée : elle correspondait au contraire aux plus intimes tendances du tempérament d'Hoffmann. Mais Mozart lui en donna une représentation concrète, accessible aux sens, et contribua sans doute à développer chez le poète-musicien ce don, inné en lui, de représenter et traduire tous les événements en termes de musique. De même que Schubert postulait une science mystique des nombres pour rendre compte de l'enchaînement des phénomènes, de même Hoffmann sentait sous les faits et les personnages une musique cachée, latente, avec, tout au fond, l'accompagnement sourd, persistant, qui, sous les motifs riants ou graves des événements et des individus particuliers, forme le motif monotone et formidable de la Puissance sombre.

Car c'est bien comme un drame musical que lui-même conçut son œuvre[1] et l'analyse du roman montre que, malgré le manque d'unité dans la composition, malgré les interruptions de travail, et les quelques années qui séparent la rédaction des « Élixirs » du temps de sa fervente admiration pour Mozart, et, sans doute, de la naissance confuse du plan du roman, — c'est encore le mode de représentation musical

1. Cf. ce que dit, en parlant de l'œuvre d'Hoffmann en général, M. Carl Schaeffer, p. 98 : « Er trachtete... Musikalisches mit den Mitteln des Dichters darzustellen. « Toutefois, en ce qui concerne spécialement les « Elixirs du Diable », M. Carl Schaeffer n'y aperçoit « aucun souvenir de la vie musicale » d'Hoffmann (p. 115).

originaire que l'on trouve dans les Élixirs du Diable. En plein travail, et à l'époque où il semble avoir trouvé lui-même le plus de plaisir à son œuvre, c'est en termes musicaux qu'Hoffmann se la représentait à lui-même, et ce n'est sans doute pas au hasard, et sans cause psychologique profonde, que l'on rencontre sous sa plume les comparaisons suivantes, qui ne lui sont point habituelles quand il parle de ses autres nouvelles : « le roman commence par un grave sostenuto,... puis vient un andante sostenuto e piano, la vie au cloître... sorti du cloître il entre dans le plus bariolé des mondes, — ici commence un allegro forte... » (lettre du 24 mars 1814 à Kunz, Hitz, V, 198-9). Or nous voyons là plus qu'une simple comparaison ; si Hoffmann s'exprimait, comme il le dit « en termes musicaux », c'est que sa pensée même était musicale, c'est qu'il sentait en notes et en accords. Un contemporain nous a livré un curieux témoignage de cette faculté d'Hoffmann, si fortement développée en lui qu'on atteint par elle le fond même de sa personnalité esthétique : « Un jour Fouqué racontait quelque chose, et voici qu'Hoffmann se mit au piano, accompagna le récit de Fouqué et dépeignit tout en sons, exprimant tour à tour l'effroi, l'esprit guerrier, la tendresse ou l'émotion, — et il le fit dans la perfection » (Oehlenschläger, cité dans la « Gegenwart », 1899, n° 45, p. 310). Point de doute qu'au piano de sa fantaisie il n'ait souvent accompagné les Élixirs, ou plutôt que le roman n'ait été qu'une traduction littéraire, une transposition de ce que la musique lui avait inspiré. Des sons et des chants y accompagnent et symbolisent les événements : l'enfance pieuse de Médard, le « grave sostenuto » du début se passe rêveusement au son des cloches et des cantiques : « Je songe vivement à un Gloria plusieurs fois exécuté, car l'abbesse l'aimait avant toute autre composition. Quand l'évêque avait entonné le Gloria, et quand les

sons puissants du chœur grondaient : Gloria in excelsis Deo ! ne semblait-il pas que s'ouvrît au-dessus du maître-autel l'auréole de nuages ? » (II, 15). Et la musique l'emporte sur des nuées resplendissantes dans un pays retentissant de concerts angéliques. Puis viennent les tentations de la vie, les sons discordants du « monde bariolé », les cris aigus et faux du « double », qui font subitement passer le moine de la pure adoration pour Aurélie à la fureur érotique et au meurtre (II, 198-200). A la vue de son amante s'est éveillée en lui, soudain, la voix murmurante de l'esprit du mal, (II, 148), « leitmotiv » encore sourd, mais qui s'enflera sans mesure. Les voix sont plus qu'un accompagnement et un symbole, elles sont une puissance, elles agissent magiquement sur l'âme : dans une crise de sensualité exaspérée, Médard veut pour la seconde fois assassiner celle qu'il aime, lorsque des notes célestes, la voix de cette « femme divine », font taire les furieux accords des démons dans l'âme du moine en délire : « Quand j'entendis sa voix, il me sembla voir le doux éclat de la lune pénétrer les noirs nuages d'orage, que chassait la tempête » (II, 272). Enfin le crime s'accomplit, Victorin tue Aurélie, et le convoi funéraire s'avance parmi « les graves accords de l'orgue, grondant du haut du chœur, sourdement, à faire frissonner » (II, 276), symboles du meurtre. Mais aux sons consolateurs et solennels du *requiem* final, Médard acquiert la certitude que ses péchés lui sont remis ; et la musique lui révèle une patrie céleste, où Aurélie, transfigurée, prie pour son bien-aimé l'Être suprême (II, 277). Si l'âme d'Aurélie s'exprime en notes divines, celle des fous et des doubles est une harpe brisée par les poings de fer du destin, et qui ne rend plus que des sons discordants (II, 47) ; quand les « sombres voix prophétiques » ont fait fuir les douces notes de l'esprit d'amour, il ne reste plus que les accords profonds et sourds de la fatalité, « la

plainte désespérée du solitaire, gémissement à faire frissonner » (II, 147).

Le sentiment musical profond qui inspira les Elixirs fait seul aussi l'étrange beauté de ce roman touffu, mal composé, mal terminé, plein de longueurs et de faiblesses décevantes, de froides explications si compliquées qu'il faut, pour bien les saisir, s'aider d'un arbre généalogique (cf. l'édition Carl von Maassen), mais aussi plein de pages ardentes, retentissantes de cantiques sacrés ou d'accords démoniaques, de voix mélodieuses ou discordantes, avec, au fond, le motif sourd de la fatalité, éternel, immuable, s'exhalant du gouffre formidable où se perd l'écho des notes particulières. Partout nous retrouvons le musicien, l'enthousiaste qui, comme Kreisler, espérait de la musique l'adoucissement de son sort, l'artiste qui, concevant la destinée comme un vaste drame musical, demanda à la musique la solution de l'énigme universelle. « Le pressentiment du Sublime et du Sacré, de la force spirituelle qui allume dans la Nature toute entière l'étincelle de vie, s'exprime de façon perceptible en sons ».

CONCLUSION

C'était il y a une dizaine d'années une banalité que de prétendre Hoffmann méconnu, et systématiquement exclu de la littérature par des critiques trop dogmatiques. Ce serait aujourd'hui une franche erreur que de se figurer qu'il en est toujours ainsi : Hoffmann a ses partisans enthousiastes, et leur vénération pour le maître semble parfois exclure une appréciation mesurée des critiques d'autrefois : on se moque maintenant, parfois avec une certaine verve, des Gervinus, des Schérer, et de tous ces « philistins allemands » qui, avec beaucoup de longueurs et peu d'esprit, ont porté sur Hoffmann leurs doctes jugements (Istel, Hoffmanns musikalische Schriften, Einleitung). Chose plus grave : voici qu'on met Ellinger lui-même au nombre de ces « philistins », car « le pire pour Hoffmann, c'est d'être loué de travers dans des livres mal écrits » (Franz Blei, Insel 1900). D'ailleurs les Français seuls, dit-on, auraient compris Hoffmann, parce que leur culture est esthétique : « ils aiment en lui, dit Franz Blei, l'artiste qui pour son art fit systématiquement de sa vie une vie pathologique. Les Allemands n'ont point d'estime pour cela, car ils ont peut-être une culture littéraire, mais n'ont point de culture artistique ». Et l'on aime à rappeler les jugements de Baudelaire sur Brambilla, et l'on se figure un peu naïvement que la masse des lecteurs français partage

l'enthousiasme de l'auteur des « Curiosités esthétiques ». (Hans von Müller, Märchen der Serapionsbrüder, 1906). Aujourd'hui, c'est l'enthousiasme allemand qui déborde. Déjà, avant le travail si pondéré d'Ellinger (1894), Reichel faisait d'Hoffmann « la figure la plus originale de la littérature allemande » (die Ostpreussen in der deutschen Literatur, 1892, p. 48). Un aliéniste, Otto Klinke, prélude sur un ton lyrique à l'analyse, au point de vue médical, de l'œuvre de notre poète (E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke, 1903). Depuis, la note lyrique va s'accentuant ; elle ne détonne point, il est vrai, dans l'introduction d'Istel aux œuvres musicales d'Hoffmann ; encore est-ce faire beaucoup d'honneur à Hoffmann que de l'appeler « un des plus nobles esprits allemands ». Quant aux études de Wolzogen (Bayreuther Blätter, 1893-6, *passim*) et de Schaukal (1904), la fantaisie s'y donne librement carrière.

Quelle est la valeur intellectuelle de la personnalité d'Hoffmann ? Nous avons vu que ses lectures furent nombreuses, mais désordonnées, et qu'il lut avec plaisir beaucoup de livres insipides ou sans valeur aucune, de vieux traités démodés sur le sommeil, sur la folie, des catalogues, des répertoires de toute sorte. Il conut peu de philosophes : Schelling, Novalis, Schubert, Hufeland, sont les seuls qu'il nomme. Que doit-il en général à ses sources ?

Tout d'abord des faits piquants, des anecdotes, les histoires de la raie-torpille, de la voix du diable, et autres semblables, et jusqu'à des noms propres : à ce point de vue les plus méchants auteurs lui fournissent autant et plus que les philosophes. Peu importent les idées : ce sont les faits et les noms qui l'intéressent, et qu'il retient.

Aux philosophes il doit sa conception du mythe, et, notamment à Schubert, l'idée de trois époques, et d'un dualisme

général finalement absorbé dans la connaissance parfaite. C'est le « Vase d'Or » qui manifeste de la façon la plus apparente cette influence des philosophes du temps. Hoffmann s'en délivra vite ; car il n'était ni panthéiste, ni optimiste ; il garda comme des thèmes poétiques certaines idées de Schubert, parla d'Atlantide et des voix de Ceylon ; néanmoins la nature qu'il concevait n'était pas l'Isis, la Mère commune, le grand Tout, l'Ame universelle et immanente, mais une puissance transcendante, hostile à l'homme qu'elle écrase sans rémission sous la loi d'airain de la Fatalité. S'il trouva déjà dans Schubert et dans Novalis la théorie des états d'exaltation et des médiateurs, et de leur rôle dans la connaissance, du moins il présenta ses médiateurs comme des démons et non comme des dieux, et la connaissance mystique et paradisiaque d'Atlantis devint chez lui la possession démoniaque, la résignation à la fatalité, l'acquiescement à la volonté de la Puissance sombre.

En somme sa conception de l'univers, bien que formée et soutenue d'éléments étrangers, reste dans l'ensemble originale. Car l'influence des idées des autres fut toujours minime sur sa personnalité : d'ailleurs il les repensa peu sous leur forme abstraite, son tempérament d'artiste lui fournissait une base si solide pour édifier sa « Weltanschauung » qu'il serait plus juste de parler de son esthétique que de sa philosophie. Ce qui fait sa valeur propre, ce qu'il doit à lui-même, c'est sa conception, ou si l'on veut, — en vertu d'un sixième sens analogue à celui que Spallanzani découvrait chez les chauves-souris, — sa sensation du merveilleux. Il affirma le merveilleux parce qu'il en avait l'intuition directe, et arriva par l'expérience même à sa thèse favorite : le merveilleux existe pour l'esprit qui le perçoit. Autrement dit : il n'y a point de merveilleux hors du moi.

Cela détermina toutes ses idées littéraires ; il se moqua du merveilleux factice des romantiques, des accessoires, du bric-à-brac de sorciers et de revenants, dont il ne fut pas toujours exempt lui-même ; il rejeta ces « produits misérables, où apparaissent des lourdauds d'esprits sans esprit, où s'entassent sans cause ni effet miracles sur miracles » (VI, 83).

Il définit le merveilleux, ce qui semble dépasser les lois que nous avons cru trouver dans les choses (II, 217), c'est-à-dire l'inexpliqué, « ce qui semble contrarier la marche ordinaire de la nature » (III, 134). Mais il va plus loin : que nous expliquent en dernière analyse les lois établies par la science ? C'est la routine de l'expérience quotidienne qui émousse notre sens du merveilleux : car le merveilleux est partout autour de nous, seulement nous n'avons plus d'yeux pour lui : « Ne voyez-vous donc pas, dit maître Abraham, que rien ne se passe naturellement dans le monde, absolument rien ? Ou croyez-vous que, parce que nous sommes en état d'amener un effet déterminé par les moyens qui sont à notre disposition, le mystérieux organisme nous a clairement révélé la cause de cet effet ? » (X, 149). Donc nous ne pouvons connaître que les causes apparentes, superficielles, la cause profonde nous échappe. Si nous en restons à ces causes superficielles, nous avons l'illusion que le merveilleux n'existe plus : c'est le point de vue des rationalistes, de Leuwenhœck et de Mosch Terpin. Mais une telle conception est l'indice d'un manque total de « connaissance ». « Croyez-moi, les miracles n'ont jamais cessé, c'est l'œil humain qui s'est aveuglé dans un coupable sacrilège, c'est lui qui n'est plus en état de reconnaître la grâce de la Puissance éternelle, lorsqu'elle se manifeste en phénomènes visibles » (X, 298). Mais nous savons que cette « porte de grâce » n'est pas fermée à tous ; il y a encore sur terre des gens pour qui le merveilleux existe,

Hoffmann entre autres (XIII, 156). Il en conclut logiquement que le merveilleux est un mode de perception inhérent au sujet, non une qualité de l'objet, et qu'il serait arbitraire de « partager en merveilleux et en non-merveilleux les phénomènes de notre être, qui ne sont proprement que nous-mêmes, et qui nous conditionnent comme réciproquement nous les conditionnons » (XII, 85).

En littérature il estime qu'il n'y a point à proprement parler de thèmes merveilleux, car « l'effroyable réside dans la pensée, bien plus que dans les faits. La « mendiante de Locarno, » de Kleist, comporte pour moi du moins le maximum d'épouvante, et pourtant quelle simplicité dans l'invention ! » (IX, 175). C'est Anselme seul qui crée l'Atlantide.

Dès lors ce qu'il y a de merveilleux et de seul intéressant dans cette création n'est plus l'objet créé, mais la faculté créatrice : et du coup voici Hoffmann bien loin et bien au-dessus des mesquines chicanes des rationalistes et des mystiques crédules. Hoffmann ne se demande point si un fantôme-objet correspond au fantôme-hallucination ; et ce n'est pas lui qui passerait derrière l'automate pour voir s'il y a quelqu'un de caché : comme Kreisler, il tient trop à son illusion, et déteste les soi-disant explications naturelles (X, 147-8). Mais cette illusion même, d'où vient-elle ? Qui la produit ? Pourquoi se joint à cette simple représentation une série de phénomènes affectifs intenses : l'effroi ? Voilà ce qu'une explication naturelle ne nous expliquera point, — et c'est là précisément ce qui intéresse Hoffmann ; il est parti du fait d'expérience psychologique, de sa propre sensation, de son épouvante en présence de certains phénomènes, et il a voulu trouver les causes, non de ces phénomènes, mais de sa propre peur : accordons aux rationalistes qu'il n'y ait ni spectres ni esprits élémentaires hors de notre imagination,

ni automates répondant spontanément aux questions qu'on leur pose, — mais pourquoi avons-nous ces hallucinations, pourquoi croyons-nous à la réalité de ces apparitions, en vertu de quelle force inconnue une simple illusion nous effraie-t-elle jusqu'à rendre fous des individus (Elementargeist), ou mêmes des familles entières (Spukgeschichte) ? Et en vertu de quel principe psychique la personne cachée dans l'automate devine-t-elle mes propres pensées ?

Hoffmann crut trouver la solution dans sa conception du dualisme : nous sommes en présence de deux faits certains : d'abord, nous avons l'assurance que le merveilleux est fonction du sujet, que l'apparition doit être considérée uniquement comme phénomène psychologique, que l'hallucination provient du sujet même, et du sujet seul ; d'autre part, nous ignorons absolument à quelle activité interne rapporter ce phénomène de représentation et les phénomènes affectifs de croyance et d'épouvante qu'il comporte : le sujet est une énigme pour lui-même ; à côté du moi conscient il pressent un moi inconscient, qui agit sans et malgré le premier moi ; c'est l'origine du sentiment du « fremd » et de l'effroi (Grauen), si fréquents chez Hoffmann, et, nous le savons par ses biographes et sa correspondance, absolument sincères. En dernière analyse la cause profonde de la peur est le contraste dans la duplicité : le contraste du moi mort et du moi vivant, car la machine humaine, qui d'ordinaire est soumise à la pensée, se révolte parfois soudain et domine brutalement ; d'autre part, la machine recèle aussi à son tour un peu de pensée, quelque chose d'humain ; l'horreur pour Olympia et les automates est de même nature que la peur du lieutenant de l'« Elementargeist » en présence de son hôtesse endormie qui tricote en dodelinant de la tête. D'où l'effroi que nous inspirent certaines personnes à nature indécise, dont on ne

saurait dire si elles sont mortes ou vivantes, machines ou êtres pensants, comme la vieille baronnesse du « Vampyr », dont les doigts osseux ont la raideur de la mort, qui vous « fixe avec des yeux qui ne voient pas, et semble dans ses vilains habits bariolés un cadavre attifé « (IX, 178). D'une façon générale tout contraste est une source de peur : rien de plus inquiétant que Lindhorst parlant d'un ton calme, indifférent, pendant que ses yeux lancent des éclairs, ou que le vieux major O'Malley qui semble rire quand il est en colère, et paraît en colère quand il rit. De là naît ce « merveilleux journalier » qu'Ampère analysa jadis si finement à propos d'une traduction d'Hoffmann (*Globe*, 2 août 1828), et qui repose au fond sur la duplicité. « Il faut en convenir, oui, c'est le voisin, dans son habit du dimanche bien connu, couleur cannelle, avec ses boutons de soie d'or; — mais quel diable a-t-il donc au corps, qu'il se démène si follement? » (IV, 89). Ce qui provoque la peur n'est pas un phénomène particulier, précis, mais la conscience que nous avons d'un inconnu indéterminé, indéfinissable, que nous traînons partout et toujours en nous-mêmes, et qui soudain nous subjugue alors que nous n'y prenons garde : c'est la peur de la Puissance Sombre, de la puissance « étrangère » en tant qu'elle nous est inconnue, mais qu'au fond de nous-mêmes nous retrouvons parfois avec terreur, de la puissance spirituelle qu'il ne faut pas frôler de trop près, car elle fait expier la « connaissance » qu'elle procure, par la folie ou par la mort.

L'évolution d'Hoffmann. — Y a-t-il eu évolution dans la conception qu'Hoffmann se fit du merveilleux ? Dans un article intitulé « das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann » (Frankf.-Zeitg, 11 mai 1907) le professeur Paul Hensel (Erlangen) distingue à ce point de vue trois périodes dans l'œuvre d'Hoffmann : dans la première période le merveilleux

serait cantonné dans certains endroits déterminés, châteaux en ruines, cloîtres solitaires, montagnes sauvages : « au « quotidien », dit l'auteur, appartient presque toute la terre, et tout y va d'une marche tranquille et logiqne... mais en certains lieux écartés règnent de tout autres lois » ; et en dernière analyse le merveilleux est déclaré illusoire, « un bon baquet d'explications naturelles est vidé sur le lecteur fiévreux » et la saine raison reprend ses droits. C'est le temps des « Elixiere ». — De l'établissement à Berlin daterait une seconde période : « Murr » et la « Brautwahl » sont les types d'une conception nouvelle : le merveilleux n'a plus de lieu assigné, et n'est plus expliqué rationnellement. Nulle part on n'est sûr de lui, et il a « exactement la même réalité que la réalité quotidienne » ; l'homme se trouve devenu « un citoyen de deux mondes ». — Enfin dans une troisième et dernière période, à laquelle appartiendrait le « groupe des écrits où se trouvent le Vase d'Or et Maître Floh » Hoffmann serait parvenu, sous l'influence de Novalis, à un subjectivisme conséquent : il n'y a plus qu'un monde, ou plutôt il y a autant de mondes que de sujets qui les créent. Plus d'explication naturelle : ironie et dédain à l'égard de la science.

De cet article intéressant et habilement écrit, nous retiendrons la caractéristique de la troisième période ; l'auteur insiste avec raison sur l'influence de Novalis que les critiques antérieurs avaient mal discernée. — Mais comment nous donner une idée de l'évolution d'Hoffmann si l'on néglige à ce point la chronologie ? La première période, celle des Elixirs, serait donc postérieure à la troisième, celle du Vase d'Or ? Et comment faire rentrer dans le même « groupe d'écrits » le « Goldne Topf » et « Meister Floh », précisément les deux publications extrêmes d'Hoffmann ? Il faut alors renoncer à une explication psychologique du développement

et de l'évolution de la personnalité du poète. L'influence de Novalis, nous l'avons vu, s'exerça précisément au début de la carrière littéraire d'Hoffmann ; — d'autre part Hoffmann ne crut jamais, même dans ses années de Bamberg, que le merveilleux fût soumis à des conditions de lieu et de temps ; les châteaux en ruines et les lieux écartés interviennent il est vrai dans certains récits, mais justement dans les plus faibles, écrits à la hâte pour le libraire, c'est-à-dire en fait surtout à la fin de l'œuvre : tels l'Esprit élémentaire, le Vampire — avec la description du cimetière, — les Brigands. D'ailleurs même les meilleures nouvelles ne sont pas exemptes de ce merveilleux factice : les opérations magiques de la vieille Lise du « Vase d'Or » ont lieu dans la nuit de l'équinoxe, à partir de onze heures précises. Dira-t-on que c'est, en pleine « troisième période », un résidu de la première ?

La conception du merveilleux chez Hoffmann ne paraît pas être devenue de plus en plus intime et spiritualisée, puisque justement le Vase d'Or, où l'on croit trouver l'épanouissement de cette conception et le terme de son évolution, est une des premières créations du poète. En général, l'œuvre d'Hoffmann ne donne nullement l'impression d'un progrès et, s'il y a évolution, c'est plutôt dans le style, qui s'alourdit de manières fâcheuses, que dans l'ensemble des idées[1]. En fait depuis le

1. Citons entre autres la manie, très sensible dans les dernières œuvres, de répéter invariablement, après les parenthèses du dialogue, les mots qui précèdent immédiatement ces parenthèses. Absente du Vase d'Or (p. ex., I, 211 : dieses, sagte der Archivarius Lindhorst, ist vor der Hand Ihr Arbeitszimmer), cette manie commence à apparaître dans les Elixirs. « Ruhig, Viktorin » sprach Euphemie, « ruhig kannst du sein » (II, 61), surtout vers la fin du roman : « Was mich hertreibt? sprach Belcampo, was mich hertreibt ? Wahnsinnige Liebe... ; halt ein, rief ich, halt ein, du grauenhafter Narr ! » (II, 243). Au temps des Serapionsbrüder, c'est un procédé constant. Par exemple dans les « Bergwerke » : VI, 170 : « Ach », begann er endlich, wie sich besinnend, « ach, mit meiner Freude... » ; 172 : « ei », sprach der alte Bergmann, « ei, du wirst bald wieder in See stechen ». A partir de Brambilla, Hoffmann en fait un abus intolérable :

Vase d'Or, l'arrêt de la culture intellectuelle d'Hoffmann est facilement sensible. A Berlin Hoffmann lut peu, et n'eut pas le temps de lire : s'il fut l'employé consciencieux qu'on nous décrit, et si d'autre part il mena la vie de cabaret dout parle Hitzig, il faut même s'étonner qu'il ait pu, en si peu d'années, fournir une œuvre si considérable, et qu'il ait eu le loisir suffisant à la simple rédaction de ses nouvelles. Aussi ne se tient-il plus au courant des faits scientifiques dont il continue à parler; le livre le plus récent qu'il ait lu sur le magnétisme est la Symbolique de Schubert (1814), ouvrage qu'il connut vraisemblablement à Leipzig. Ce qu'il lut à Berlin, c'est Arpe et Wiegleb.

D'ailleurs la représentation qu'il se faisait du merveilleux répondait, non pas à un système d'idées abstraites, mais à sa manière de sentir, à son tempérament d'homme et d'artiste : elle fut vraiment, comme il le dit lui-même, « conditionnée par un organisme psychique particulier » (XIII, 156) — et l'on sait que tout ce qui est organisme, physique ou psychique, se modifie beaucoup plus lentement que le contenu de la pensée abstraite. Si d'autre part on considère qu'Hoffmann est entré tard dans la littérature — il avait près de quarante ans quand il publia son premier recueil, — donc à une époque où son tempérament était formé, et que sa carrière littéraire fut remarquablement courte, puisqu'il mourut six ans après l'apparition des « Fantasiestücke », — on ne s'étonnera pas que les traits de sa physionomie n'aient guère changé. Au contraire il se répète en s'affaiblissant, reprend éternellement le

XI, 7 : « was hat », erwiderte die Alte, « was hat unsere Armut... ? » 12 « ich bin », sprach die Göttin sich mir nahend, « ich bin die Prinzessin ». Le premier membre de phrase, arbitrairement mutilé, est souvent incompréhensible : XI, 28 : « Ihr wundert, « sprach er den Jüngling an « Ihr wundert Euch wohl ». « Meister Floh » à cet égard ne laisse rien à désirer. Le plus curieux exemple sera sans doute cette phrase du « Feind » (XIV, 216), « Im », spach rer, « im steten Andenken ».

théme du « Vase d'or », revient au « Magnétiseur », de son propre aveu, dans le « Unheimliche Gast » (VIII, 131) sans égaler d'ailleurs son premier essai ; il allait subrepticement réintroduire Médard dans le « Chat Murr » (l'histoire obscure du moine Cyprianus, X, 360 sq.). Bon nombre des dernières nouvelles sont sans valeur : die Geheimnisse, die Irrungen, die Doppeltgänger, die Räuber. Même les grandes œuvres de la fin de sa vie sont souvent faibles, comme ce roman de « Maître Puce », mal composé, aux figures indécises, flottantes, « ohne Haltung » disait Heine. Le héros ne nous intéresse pas, la psychologie de Tyss dépasse toutes les notions que l'expérience peut nous fournir : Tyss, grand enfant de trente-six ans, reçoit ses jouets à Noël, et cherche ardemment parmi eux une chasse à courre ; quand il la reçoit par hasard de Gamaheh, son cœur bat, « il serait difficile de décrire les sentiments étranges qui se croisèrent dans l'âme de Peregrinus ». Tout d'un coup nous apprenons que l'enfant est sensuel, qu'il passe des nuits agitées à songer à Gamaheh (X, 44). Maintenant pourquoi attribuer subitement, à la fin du récit (XII, 97 sq.) sans qu'on s'y soit attendu le moins du monde, à cet enfant vieillot ou à ce vieillard puéril — qui d'ailleurs est un homme dans la force de l'âge — le cœur d'or qui rendra heureux Pepusch, Gamaheh, Maître Puce, et ouvrira à Tyss les portes de la connaissance ? Si amusante que soit la fable, il faut bien reconnaître, avec Heine, qu'elle ne tient pas, que les personnages restent totalement inconnus et les événements non motivés.

Hoffmann commençait à s'intéresser aux questions sociales vers 1822. — Les « derniers contes », composés pendant la maladie, redeviennent sincères, riches en fines observations morales : tels « la fenêtre du cousin », « Maître Wacht ». Hoffmann semble vers la fin de sa vie s'occuper de plus près de

problèmes sociaux; Maître Puce devait être une satire des procès intentés aux démocrates ; Maître Wacht est, plus nettement encore que le « Tonnelier de Nuremberg », une description émue de l'inconsciente tyrannie d'un père sur sa fille; — «Datura Fastuosa » abonde en considérations d'ordre social qui jadis ne se trouvaient guère sous la plume d'Hoffmann; et c'est à une nouvelle historique (der Feind) qu'il travaillait quand il mourut. Peut-être Hoffmann était-il arrivé, vers 1822, à un tournant de sa carrière littéraire. En tout cas sa conception du merveilleux était, alors encore, restée sensiblement la même qu'au début de son œuvre.

Hoffmann et la culture nationale. — Il ne faut jamais oublier, quand on étudie Hoffmann, qu'il fut pendant longtemps musicien de sa profession, et qu'il resta « enthousiaste » de

1. *Portée sociale des dernières nouvelles.* — « Datura Fastuosa. » Eugenius a épousé la vieille veuve de son ancien professeur; pour punir les railleurs il se bat en duel avec l'un d'eux ; à ce propos la vieille Frau Professor lui dit : « Mon Helms [son premier mari] a dû se battre une fois aussi pour moi..., il en est ainsi, bien que je n'aie jamais pu saisir pourquoi il en est ainsi. Mais il y a bien des choses que la femme ne peut comprendre..., et qui, si elle veut être femme, et conserver son honneur et sa dignité de femme, doivent lui rester inaccessibles et obscures ; dans une pieuse résignation elle doit croire ce que l'homme raconte, sans chercher plus loin! » (XIV, 69). C'est une donnée d'ordre purement social que celle de « Datura »: l'impossibilité pour un jeune homme de conclure une union du genre de celle d'Eugenius : ce dernier succombera facilement aux tentations de Fermino. D'ailleurs la vieille Frau Professor est très respectable et veut être respectée. Elle se révolte quand Eugenius veut rompre avec elle, elle a conscience de ses droits et de sa dignité morale : « C'est moi, ta mère, que tu veux livrer aux railleries, aux rires insultants des méchants? » (XIV, 96).

Signalons encore dans « Floh » un passage — un hors d'œuvre — témoignant de préoccupations qui furent étrangères au Hoffmann de Bamberg et des Sérapions, ou du moins qu'il n'exprima pas encore alors : Floh blâme Tyss d'avoir donné de trop beaux jouets aux enfants de son relieur ; ils n'en sentiront que plus vivement leur pauvreté : « Avec la connaissance de dons plus brillants, qui dans la suite leur demeureront refusés, s'est implanté en eux le germe du mécontentement » (XII, 65). Ces quelques indications montrent au moins qu'Hoffmann — peut être sous l'influence de son métier de juge — s'intéressait de plus en plus à ces sortes de questions.

musique. Son œuvre littéraire nous révèle un homme pour qui le monde des sons existe et pour qui la vie se traduit spontanément en rapports musicaux. On n'exagérerait point en disant que la sincérité de ses nouvelles est en rapport de leur caractère musical; les perceptions auditives dominent dans le « Vase d'or » et dans les « Elixirs ».

Si nous avions à donner un jugement d'ensemble sur Hoffmann, nous nous garderions de faire fi des « philistins allemands » de jadis, car au nombre de ces prétendus philistins, il nous faudrait mettre tout d'abord Gœthe, dont on connaît le sentiment sur l'œuvre de notre poète : « Quel partisan fidèle et soucieux de la culture nationale a pu voir sans tristesse que les œuvres morbides de ce malade eurent une si longue influence en Allemagne, et que de pareilles aberrations furent inoculées à des âmes saines comme d'importants et nouveaux éléments de culture ? » Jugement partial, étroit, mais qui nous aiderait, plus que les dithyrambes de certains apôtres modernes d'Hoffmann, à déterminer la place de notre poète dans la littérature allemande : Hoffmann n'apporta point d'idées nouvelles, ne créa pas de formes nouvelles : Reichel lui fait sans doute trop d'honneur en disant qu'il fut « dans un certain sens le premier nouvelliste de style moderne » ; au moins faudrait-il préciser. Il y a plus : ce Prussien n'eut pas l'âme allemande, il n'eut pas le sentiment du traditionnel, du populaire : il fut exclusivement artiste. « Ce Hoffmann avec tout son esprit m'est antipathique du commencement jusqu'à la fin », disait Wilhelm Grimm. Ceci n'a point la prétention d'être un jugement, ce n'est qu'une impression, mais c'est celle d'un grand Allemand.

Nous aurions tort de demander à Hoffmann d'avoir été ce qu'il ne fut pas ; mais avant d'en faire un géant de la culture allemande, il faut reconnaître que ses forces furent très limi-

tées. Il fut avant tout un tempérament : c'est par la sensation qu'il vaut, par le vif et profond sentiment qu'il eut du merveilleux, et sa fidélité, sa sincérité absolue dans la traduction de son émotion. On a dit souvent qu'il était plus Italien qu'Allemand, voulant exprimer par là que la sensation domine dans son œuvre : c'est pourquoi cette œuvre est proprement esthétique, et dépasse de beaucoup les limites de la culture exclusivement nationale ; on s'explique ainsi qu'il ait été jadis classique en France, et qu'il ne le soit pas encore en Allemagne, et l'on voit ce qui manque au jugement de Gœthe, d'ailleurs exact dans son étroitesse même. Hoffmann fut, sinon « le plus grand artiste de la littérature allemande » (Reichel), comme le veulent ses admirateurs contemporains, au moins un très grand artiste, sincère et habile, un impressionniste, et par là véritablement un moderne.

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

LES THÉORIES

CHAPITRE V

HOFFMANN ET LA PHILOSOPHIE DE LA NATURE

CHAPITRE VI

LA CONNAISSANCE. — LE MYTHE

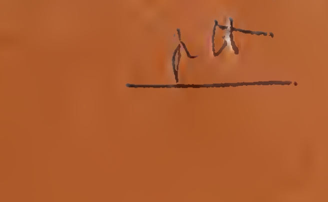
CHAPITRE VII

LA CONNAISSANCE MÉDIATE

CHAPITRE VIII

LA PUISSANCE SOMBRE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]



105-12. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 1-12.